maurice blanchot

# *De la angustia al lenguaje*

Publicado como primera sección del libro titulado *Faux pas* (1943), *De la angustia al lenguaje* reúne a su vez una serie de pequeños ensayos centrados en torno a la literatura y la lengua —y sus aporías— a partir del diálogo, crítico y creativo, que Maurice Blanchot, de una forma singular y con su inconfundible estilo, establece con autores tan diferentes como son su gran amigo Bataille y el Maestro Eckhart, Racine y Blake, Kierkegaard y Proust, Paulhan y Giraudoux, sin olvidar tampoco a Leonardo da Vinci o el pensamiento hindú.

Esta recopilación de textos, precedidos por una larga reflexión sobre la angustia del escritor y las paradojas que esta no deja de entrañar, constituye una muestra inmejorable de lo que ha sido la trayectoria, en el ámbito de la crítica literaria, de ese gran novelista y pensador que es Maurice Blanchot.

Maurice Blanchot

# DE LA ANGUSTIA AL LENGUAJE

**ePub r1.0**
**Titivillus** 28.08.2024

Título original: *De l'angoisse au langage, in Faux pas*
Maurice Blanchot, 1943 (actualizado en 1971)
Traducción: Luis Ferrero Carracedo & Cristina de Peretti, 2021

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

PROYECTO SCRIPTORIUM
EX - LIBRIS
Titivillus in culpa est

CONTENIDO

Cubierta

*De la angustia al lenguaje*

El Diario de Kierkegaard

El Maestro Eckhart

el matrimonio del cielo y el infierno

En torno al pensamiento hindú

La experiencia interior

La experiencia de Proust

Rilke

El mito de Sísifo

El mito de Orestes

El mito de Fedra

Los Cuadernos de notas de Leonardo da Vinci

¿Cómo es posible la literatura?

Investigaciones sobre el lenguaje

Literatura

Sobre el autor

*Un escritor que escribe: «Estoy solo» o como Rimbaud: «Soy realmente de ultratumba», puede considerarse bastante cómico. Resulta cómico tomar conciencia de la propia soledad dirigiéndose a un lector y con unos medios que al hombre le impiden estar solo. La palabra «solo» es tan general como la palabra «pan». Desde el momento en que la pronunciamos, todo lo que dicha palabra excluye se torna presente. Pocas veces se toman en serio estas aporías del lenguaje. Basta con que las palabras presten su servicio y que la literatura no deje de parecer posible. El «Estoy solo» del escritor tiene un sentido sencillo (nadie junto a mí) que la utilización del lenguaje solo contradice en apariencia.*

*Si nos detenemos en estas dificultades, corremos el riesgo de encontrarnos con lo siguiente: la primera observación es la sospecha de que el escritor miente a medias. Paul Valéry le dice a Pascal, el cual se queja de estar abandonado en el mundo: «Un desamparo que escribe bien no está tan acabado mientras haya conservado del naufragio...»; mas un desamparo que escribe de forma mediocre merece el mismo reproche. ¿Cómo va a estar solo, él, que nos confía que lo está? Nos convoca para apartarnos, piensa en nosotros con el fin de persuadirnos de que no piensa en nosotros; habla el lenguaje de los hombres en el momento en el que, para él, ya no hay ni lenguaje ni hombre. Nos gusta creer que aquel que debería estar separado de sí mismo por la desesperación no solo conserva el pensamiento de algún otro, sino que utiliza esa soledad para un efecto que borra su soledad.*

*¿El escritor es sincero solo a medias? En el fondo, eso importa poco y más bien vemos el carácter superficial de ese reproche. Quizá Pascal esté tan desolado solamente porque escribe de manera brillante. En el horror de su condición interviene, como la causa más hiriente, la capacidad que conserva de tornarse admirable con la expresión de su miseria. Algunos sufren porque no expresan totalmente lo que experimentan. Tienen dificultad con la oscuridad de sus sentimientos. Piensan que se sentirían aliviados si convirtiesen en palabras exac-*

*tas la confusión en la que se pierden. Pero otro sufre por ser el intérprete afortunado de su desdicha. Esa libertad de espíritu que conserva y que le permite ver dónde está lo deja sin respiración. Está desgarrado por la armonía de sus imágenes, por el aire de felicidad que respira lo que escribe. Experimenta esa contradicción como lo que hay de necesariamente abrumador en la exaltación que ahí encuentra y que pone punto final a su hastío.*

*El escritor bien podría no escribir. Es cierto. ¿Por qué, en su soledad extrema, escribiría el hombre: «Estoy solo» o como Kierkegaard: «Estoy aquí completamente solo»? ¿Quién lo obliga a dicha actividad en la situación en la que, no conociendo de sí mismo y del resto sino una ausencia aplastante, se vuelve totalmente pasivo? El hombre, caído en el terror y la desesperación, da vueltas quizá como un animal acorralado en una habitación. Podemos imaginar que vive privado del pensamiento que le haría reflejar su desdicha, de la mirada que le dejaría percibir el rostro de la desdicha, de la voz que le permitiría quejarse de esto. Loco, insensato, le faltarían los órganos para vivir con los demás y consigo mismo. Esas imágenes, por naturales que sean, no son convincentes. Al testigo inteligente, el animal mudo se le aparece preso de su soledad. No es el que está solo el que experimenta la impresión de estar solo; ese monstruo de desolación requiere la presencia de otro para que su desolación tenga un sentido, de otro que, gracias a su razón intacta y a sus sentidos —que ha conservado—, haga momentáneamente posible el desamparo hasta entonces carente de poder.*

*El escritor no está libre de estar solo sin expresar que lo está. Incluso habiendo alcanzado la suerte que embarga de vanidad a todo lo que atañe al acto de escribir, permanece ligado a unas configuraciones de palabras; e, incluso, en el manejo de la expresión es donde mejor coincide con la nada sin expresión en la que se ha convertido. Lo que hace que el lenguaje quede destruido en él hace asimismo que tenga que utilizar el lenguaje. Es como un hemipléjico que hallaría en el mismo mal la obligación y la prohibición de caminar. Se le im-*

*pone correr sin descanso para comprobar a cada movimiento que está privado de movimiento. Está tanto más paralizado cuanto más le obedecen sus miembros. Padece ese horror que convierte sus piernas sanas, sus músculos fuertes y el ejercicio satisfactorio que consigue con estos, en la prueba y la causa de la imposibilidad de su andar. De la misma manera que el desamparo de cualquier hombre implica en un momento dado que es una locura ser razonable (le gustaría perder la razón, pero precisamente encuentra su razón en esa pérdida en la que se abisma), así también el que escribe está abocado a escribir debido al silencio y a la privación de lenguaje que lo afectan. Mientras no está solo, escribe o no escribe; solamente experimenta como una necesidad de oficio, de placer o de inspiración las horas que pasa buscando y sopesando las palabras; se engaña cuando habla de una exigencia irresistible. Pero si cae en el punto extremo de la soledad, allí donde desaparecen las consideraciones externas de público, arte, conocimiento, ya no tiene la libertad de ser sino aquello que su situación y el infinito hastío que siente querrían absolutamente impedirle ser.*

*El escritor se encuentra en esa condición cada vez más cómica de no tener nada que escribir, de no tener ninguna forma de escribirlo y de estar obligado por una necesidad extrema a escribirlo siempre. No tener nada que expresar debe ser entendido en el sentido más simple. Cualquier cosa que quiera decir no es nada. El mundo, las cosas, el saber no constituyen para él sino puntos de referencia a través del vacío. Y él mismo ya ha quedado reducido a nada. La nada es su materia. Rechaza las formas en las que esta se le brinda como algo. Quiere captarla no en una alusión, sino en su verdad propia. La busca como el no que no es un no a esto, a aquello, a todo, sino el no puro y simple. Por lo demás, no la busca; aquella está desterrada de cualquier investigación; no puede ser tomada por un fin; no se puede proponer como meta para la voluntad aquello que toma posesión de la voluntad anulándola: no es, eso es todo; el «No tengo nada que*

*decir» del escritor, al igual que el del acusado, encierra todo el secreto de su condición solitaria.*

*Lo que hace que sea difícil seguir estas reflexiones es que ese apelativo de escritor parece designar más una ocupación que un estado del hombre. Un zapatero sumido en la angustia se podría reír de sí mismo al permitir que los demás caminen mientras que él mismo está atrapado en una trampa que lo paraliza. Sin embargo, no se nos ocurre describir su angustia como si fuese la manera de ser de un hombre que arregla zapatos. El sentimiento angustioso solo está ligado accidentalmente a un objeto y muestra precisamente que ese objeto debido al cual uno se pierde en una muerte sin término es insignificante para el sentimiento que provoca y para el hombre que somete a tortura. Uno se muere al imaginar que ha perdido cualquier objeto al que le tiene apego y, en ese mortal pavor que siente, siente también que dicho objeto no es nada, que no es más que un signo intercambiable, una ocasión vacía. No hay cosa alguna que no pueda alimentar la angustia, y la angustia es ante todo esa indiferencia hacia aquello que la crea, aunque al mismo tiempo parezca vincular al hombre con la causa que aquella ha elegido.*

*El escritor aparece a veces extrañamente como si la angustia fuese propia de su función, más aún como si el hecho de escribir ahondase la angustia hasta el punto de vincularla con él mismo antes que con cualquier otra especie de hombre. Llega un momento en el que el literato que escribe por fidelidad a las palabras escribe por fidelidad a la angustia; es escritor porque esa ansiedad fundamental se ha revelado a él y, al mismo tiempo, se revela a él en cuanto que es escritor; es más, parece existir en el mundo únicamente porque en el mundo hay hombres que han llevado el arte de los signos hasta el lenguaje y el cuidado del lenguaje hasta la escritura que exige una voluntad particular, una conciencia circunspecta, la utilización garantizada de las capacidades discursivas. Ahí es donde el caso del escritor tiene algo de exorbitante y de inadmisible. Parece cómico y miserable que la angustia, que abre y cierra el cielo, requiera, para manifestarse, la*

*actividad de un hombre sentado a su mesa y que traza letras en un papel. En realidad, quizás esto resulte sorprendente, pero de la misma manera que resulta sorprendente el hecho de que, a la soledad del loco, se le otorgue como condición necesaria la presencia de un testigo lúcido. La existencia del escritor aporta la prueba de que, en el mismo individuo, junto al hombre angustiado, subsiste un hombre con sangre fría, junto al loco un ser razonable y, estrechamente unido a un mudo que ha perdido todas las palabras, un orador que domina el discurso. El caso del escritor es un caso privilegiado porque representa de forma privilegiada la paradoja de la angustia. La angustia pone en tela de juicio todas las realidades de la razón, sus métodos, sus posibilidades, su posibilidad, sus fines y, no obstante, le impone estar ahí; le ordena ser razón de la manera más perfecta que pueda; ella misma solo es posible porque la facultad, que aquella torna imposible y anula, se mantiene con toda su capacidad.*

*El signo de su importancia es que el escritor no tenga nada que decir. Eso también resulta grotesco. Pero esa broma tiene exigencias oscuras. En primer lugar, no es tan habitual que un hombre no tenga nada que decir. Ocurre que determinado hombre hace callar momentáneamente todas las palabras que lo expresan dando de baja el conocimiento discursivo, asiendo una corriente de silencio que sale de su profunda vida interior. Entonces ese hombre no dice nada porque la facultad de decir se ha interrumpido; él se encuentra en un ámbito en donde las palabras ya no están en su sitio, no han existido nunca, no se proponen siquiera como un ligero rasguño del silencio; está por entero ausente de lo que se dice. Pero, para el escritor, la situación es diferente. Permanece ligado al discurso; no abandona la razón sino para serle fiel; tiene autoridad sobre el lenguaje que no puede licenciar del todo. Para él, no tener nada que decir es la forma de ser de alguien que siempre tiene algo que decir. En medio de la charla, encuentra la zona de laconismo en la que ahora ha de permanecer.*

*Esa situación está llena de tormentos y es ambigua. No puede confundirse con la esterilidad que a veces abruma a un artista. Es incluso tan distinta de esta que todos los nobles y escasos pensamientos que tiene, la abundancia y la dicha de las imágenes, el flujo de bellezas literarias, son el motivo por el que el escritor está a punto de alcanzar el vacío que en su arte será la respuesta a la angustia que ocupa su vida. No solamente no ha roto con las palabras, sino que las recibe más grandes, más brillantes, más afortunadas de lo que las ha tenido nunca; es capaz de las obras más variadas; hay una relación natural entre lo que piensa como más justo y lo que escribe como más seductor; le resulta maravillosamente fácil unir el número y la lógica; todo su espíritu es lenguaje. Este es el primer signo de que, si no tiene nada que decir, no es por falta de medios, sino porque todo lo que puede decir está a disposición de esa nada que la angustia hace que aparezca como su objeto propio entre los objetos momentáneos que esta se otorga. Hacia esa nada remontan, como hacia la fuente que ha de agotarlas, todas las capacidades literarias, y él las absorbe no tanto para tratar de que lo expresen como debido a un consumo sin meta y sin resultado. Este fenómeno es singular. El escritor es requerido por su angustia a un auténtico sacrificio de sí mismo. Es preciso que gaste, que consuma las fuerzas que lo convierten en escritor. Es preciso también que ese gasto sea verdadero. Por un lado, contentarse con no escribir más; por el otro, escribir una obra donde se reúnan, en forma de efectos, todos los valores que el espíritu contenía en potencia es impedir que el sacrificio se realice o reemplazarlo por un intercambio. Lo que se le exige al escritor es infinitamente más penoso. Es preciso que se destruya mediante un acto que lo ponga realmente en juego. El ejercicio de su poder lo fuerza a inmolar dicho poder. La obra que hace significa que no hay obra hecha. El arte que utiliza es un arte en el que deben aparecer a la vez el éxito perfecto y el fracaso total, la plenitud de los medios y la irremediable decadencia, la realidad y la nada de los resultados.*

*Cuando alguien compone una obra, dicha obra puede ser destinada a servir a determinado fin, moral, religioso, político, externo a ella; se dice entonces que el arte está al servicio de valores ajenos; se intercambia de forma utilizable por unas realidades cuyo precio acrecienta. Pero, aunque el libro no sirva para nada, se presenta como un fenómeno de ruptura en el conjunto de las relaciones humanas que están fundadas en la equivalencia de los valores intercambiados, en ese principio según el cual a toda producción de energía ha de corresponderle una energía en potencia en un objeto producido y capaz de volver a ser lanzada bajo una u otra forma en el circuito ininterrumpido de las fuerzas; el libro que el arte ha producido y que no puede producir ningún otro tipo de valores que no sean aquellos que representa parece una excepción a esa ley que supone el mantenimiento de toda existencia; expresa un esfuerzo desinteresado; se beneficia, a título privilegiado o escandaloso, de una situación inestimable; se reduce a sí mismo; es el arte por el arte. Sin embargo —y las interminables discusiones sobre el arte por el arte así lo muestran —, la obra artística queda solo en apariencia y para los ojos burdos excluida de la ley general de los intercambios. ¿Acaso dicha obra no sirve para nada?, dicen los críticos; pero sirve para algo justamente porque no sirve para nada; su utilidad consiste en expresar esa parte inútil sin la cual no es posible la civilización; o también sirve al arte que es un fin del hombre o que es un fin en sí mismo o que es la imagen de lo absoluto, etc. Se puede alambicar de mil maneras acerca de esto. Todo ello resulta bastante inútil, porque está claro que la obra de arte no representa un auténtico fenómeno de gasto. Significa, por el contrario, una operación ventajosa de transformación de energía. El autor ha producido más que a sí mismo; ha llevado lo que ha recibido hasta un punto superior de eficacia; ha sido creador; y lo que ha creado es en adelante una fuente de valores cuya fecundidad supera con mucho las fuerzas que se han gastado en hacerla nacer.*

*El escritor sumido en la angustia experimenta especialmente que el arte no es una operación ruinosa; él, que trata de perderse (y de*

*perderse como escritor), ve que, al escribir, aumenta el crédito de la humanidad, por consiguiente, aquel que le es propio, puesto que sigue siendo hombre; otorga al arte unas nuevas esperanzas y riquezas que recaen pesadamente sobre él; transforma en fuerzas de consuelo las desesperadas órdenes que recibe; salva con la nada. Esta contradicción es tal que no le parece que estratagema alguna pueda ponerle fin. Las desdichas tradicionales del artista —vivir pobre y miserable, morir realizando su obra— no se tienen naturalmente en cuenta en la estructura de su porvenir. La esperanza del nihilista —escribir una obra, pero una obra destructiva, que represente, por lo que es, una posibilidad indefinida de cosas que ya no serán— también le resulta ajena. Se da cuenta de la intención del primero, que cree sacrificar su existencia cuando lo que hace es ponerla por entero en el trabajo que ha de conferirle eternidad, y del ingenuo cálculo del segundo, que aporta a los hombres, en forma de conmociones limitadas, una perspectiva ilimitada de renovación. Su camino es muy diferente. Obedece a la angustia, y la angustia le ordena que se pierda, sin que dicha pérdida esté compensada por ningún valor positivo.*

*«No quiero llegar a algo —se dice el escritor—. Quiero, por el contrario, que ese algo que persigo, que soy, cuando escribo no desemboque, por el hecho de que escribo, en nada, en forma alguna. Me resulta indispensable ser un escritor que sea infinitamente menos grande en su obra que en sí mismo, y ello con la utilización completa y leal de todos sus medios. Deseo que esa posibilidad de crear, al convertirse en creación, no solo exprese su propia destrucción así como la destrucción de todo lo que pone en tela de juicio, es decir, de todo, sino que no la exprese. Para mí, se trata de realizar una obra que ni siquiera tenga esa realidad de expresar la ausencia de realidad. Lo que conserva un poder de expresión conserva el mayor valor real, aun cuando lo que se expresa no tenga ninguno; pero ser inexpresivo no pone fin al equívoco que asimismo saca de ello lo siguiente: que entonces queda expresada la necesidad de no expresar nada».*

*Este monólogo es ficticio, porque el escritor no puede darse como proyecto, en forma de un plan meditado y coherente, aquello que a él se le exige como lo contrario de un proyecto y en la más oscura y vacía de las imposiciones. O, más exactamente, su angustia se acrecienta con esa exigencia que lo fuerza a proseguir, mediante una tarea metódica, con la preocupación de la que no se puede dar cuenta si no es por medio de una desorganización inmediata de sí mismo. Su voluntad, en cuanto poder práctico de ordenar lo que es posible, se torna a su vez angustiada. Su razón nítida, siempre capaz de responderse en un discurso, es, en cuanto nítida y discursiva, igual que la impenetrable locura que lo reduce al silencio. La lógica se identifica con la desdicha y con el pavor de la conciencia. Esta sustitución, no obstante, solo puede ser momentánea. Si la regla consiste en obedecer a la angustia y si la angustia no acepta sino lo que la acrecienta, resulta momentáneamente soportable tratar de hacerla pasar al plano de un proyecto con fecha de caducidad porque ese esfuerzo la lleva al punto álgido de malestar, pero eso no puede durar; rápidamente la razón actuante impone la solidez que es su ley; angustiada hace un momento, ahora convierte la angustia en razón; trastoca la búsqueda ansiosa en una ocasión para el olvido y el descanso. A partir de esa usurpación, e incluso antes de que se produzca, simplemente en la amenaza que deja entrever la utilización más desconfiada del espíritu realizador, todo trabajo se torna imposible. La angustia exige el abandono de aquello que corre el riesgo de tornarla más débil; lo exige, y dicho abandono, al significar el fracaso del acuerdo deseado debido a la dificultad misma que entraña, acrecienta aquella de manera extrema; la angustia se torna incluso tan grande que, liberada de sus medios y al perder contacto con las contradicciones en las que se ahoga, tiende a una extraña satisfacción; al seducirse, no se ve más que a sí misma, es mirada que se vela y sentimiento que se descompone; una suerte de suficiencia se constituye con su insuficiencia; el movimiento desgarrador en el que consiste la arrastra hacia una ruptura definitiva; va a perderse en la corriente que la conduce a*

*perderlo todo. Pero, en esa nueva situación extrema, la especie de angustia fundida en esa embriaguez en la que siente que se está convirtiendo la expulsa hacia fuera. Con una pesadez incrementada, vuelve hacia la traducción lógica que le hace experimentar —de una forma razonable, es decir, privada de delicias— las contrariedades que de nuevo la sitúan constantemente en el presente. La realización se tantea una vez más, tanto más sombría cuanto más violentamente se intenta y tanto más buscada cuanto más la muestra, bajo la amenaza de un nuevo fracaso, el recuerdo del fracaso. El trabajo es posible provisionalmente en la imposibilidad que lo torna más penoso. Y así hasta que esa posibilidad se presente como real al destruir la parte imposible que era su condición.*

*El escritor no puede prescindir de su proyecto puesto que la profundidad de su angustia está vinculada al hecho de que no puede prescindir de una realización metódica. Pero padece la tentación de proyectos singulares. Por ejemplo, quiere escribir un libro en el que el poner en juego todas las fuerzas significativas se reabsorba en lo insignificante. (¿Lo insignificante es lo que escapa a la inteligibilidad objetiva? Esas páginas compuestas por una secuencia discontinua de palabras, esas palabras que no suponen ninguna lengua, siempre pueden, a falta de un sentido asignable, producir, mediante el acuerdo o el desacuerdo de los sonidos, un efecto que represente su razón). O bien el escritor se propone una obra de la cual quede excluida la hipótesis de un lector. (Lautréamont parece haber realizado ese sueño. ¿Cómo no ser leído? Se querría organizar el libro de acuerdo con el modelo de una casa fácilmente abierta a los visitantes, pero una vez se haya penetrado en ella, sería preciso no solo perderse en ella, sino quedar atrapado en una pérfida trampa, dejar de ser lo que se era, morir. ¿Que el escritor destruye su obra en cuanto la ha escrito? Ocurre a veces, es un subterfugio infantil, nada está hecho mientras la estructura de la obra no torne imposible al lector y, en primer lugar, al lector que es el escritor mismo. Acabamos imaginando un libro al que, como hombre por un lado e insecto por otro lado, el escri-*

*tor no tendría acceso sino al escribirlo; un libro que lo haría sucumbir como poder lector sin hacerlo desaparecer como razón escritora, que lo despojaría de la visión, de la memoria, de la intelección de aquello que habría compuesto con todas sus fuerzas y todo su espíritu). O bien piensa en una obra tan ajena a su angustia que aquella sería el eco de esta debido al silencio que mantendría. (Pero lo incógnito no es nunca verdadero; cualquier frase banal es la confesión de la desesperación que se da en el fondo del lenguaje).*

*Todos estos artificios deben a su carácter pueril la seriedad con la que son sopesados y conformados. La chiquillada adelanta su fracaso atribuyéndose un modo de ser demasiado ligero para que el éxito o el no-éxito la sancione. Estos intentos tienen en común la búsqueda de una solución completa para una situación que una solución completa arruinaría y transformaría en su contrario. No tienen por qué fracasar, pero no deben tener éxito. Tampoco tienen por qué equilibrar en un orden deliberado el éxito y el fracaso, de manera que le dejen a la ambigüedad la responsabilidad de una decisión. Todos los proyectos que hemos evocado pueden, en efecto, retomarse en el equívoco y ni siquiera son concebibles si no es al abrigo de una intención con múltiples figuras. Esa pérdida de la significación que el escritor le pide a un texto privado de toda inteligibilidad la recibe del texto más razonable en el caso de que este parezca expresar su carácter de evidencia como un desafío a la comprensión inmediata. Él le añade esa oscuridad suplementaria: que hay dudas acerca del sinsentido de ese sentido; que la razón, al tomarse a sí misma a broma en los reconocimientos que le son habituales, no muere en ese juego sino porque se niega obstinadamente a jugar. La ambigüedad es tal que no se le puede tomar la palabra ni como razón ni como sinrazón. Quizá la página absurda, a fuerza de ser sensata, sea verdaderamente sensata; quizá no tenga el menor sentido. ¿Cómo decidir al respecto? Su carácter está ligado a un cambio de perspectiva, y no hay en ella nada que permita fijarla desde un ángulo definitivo. (Siempre se puede decir que su sentido consiste en admitir ambas interpretaciones, en*

*teñirse tan pronto de sentido común, tan pronto de sinsentido, y así puede determinarse como indeterminación entre ambos posibles; pero eso mismo traiciona su estructura, pues no está dicho que su verdad consista en ser tan pronto esto como aquello; al contrario, es posible que sea únicamente esto o aquello; exige imperiosamente esa elección; añade a la indeterminación en la que se la quiere captar la pretensión de estar asimismo absolutamente determinada por uno de los dos términos entre los cuales oscila).*

*La ambigüedad no es, sin embargo, una solución para el escritor angustiado. No puede ser pensada como una solución. Desde el momento en el que forma parte de un proyecto y en el que aparece como la expresión de un cálculo, deja que se pierda la multiplicidad que es su naturaleza y cristaliza bajo el aspecto de un artificio cuya complejidad exterior está constantemente reducida por la intención que la hizo nacer. Puedo leer un poema con doble, triple, quizá nulo sentido, pero no dudo acerca del sentido de esos distintos sentidos y veo en ellos la resolución de llegar a mí mediante el enigma. Allí donde el enigma se muestra como tal, se desvanece. Solo es enigma cuando no existe en sí mismo, cuando se oculta tan profundamente que se sustrae en aquello que hace que su naturaleza sea sustraerse. El escritor sumido en la angustia se encuentra con su angustia como si fuese un enigma, pero no puede recurrir al enigma para obedecer a la angustia. No puede creer que, al escribir bajo la máscara, al tomar prestados tantos pseudónimos, al tornarse desconocido, salde las cuentas con la soledad que tiene por destino aprehender en el acto mismo de escribir. No tiene los medios al ser él mismo enigma, enigma como escritor que ha de escribir y no escribir, de ser fiel, mediante el enigma, a su naturaleza enigmática. Se conoce como tormento, pero dicho tormento no está encerrado en un sentimiento particular, no es más tristeza que alegría, tampoco es el conocimiento que se experimenta en lo incognoscible que lo funda; tormento que se justifica con todo y se desembaraza de todo, que se adapta a cualquier objeto y escapa, a través de cualquier objeto, a la ausencia de objeto, que cree-*

*mos captar en el estremecimiento mediante el cual la muerte está ligada al sentimiento de ser, pero que torna irrisoria la muerte en relación con el vacío que aquel cava y que, sin embargo, no permite que lo rechacemos, que, por el contrario, exige que lo padezcamos y lo queramos, y convierte su liberación en un tormento peor, recargado de aquello que lo aligera. Decir de dicho tormento: lo obedezco al abandonar a la oscilación mi pensamiento escrito, al expresarlo mediante una clave, es representarlo como no teniendo interés para mí sino en el misterio en el que se muestra; sin embargo, no lo conozco ni como misterioso ni como familiar, ni como clave de un mundo sin clave, ni como respuesta a la ausencia de pregunta; si me expone al enigma, es rechazando vincularme con el enigma; si me desgarra con la evidencia, es justamente desgarrándome; está ahí, de eso estoy seguro, pero está ahí en la oscuridad, y no puedo mantener esa certeza sino en el derrumbamiento de todas las condiciones de la certeza y, en primer lugar, de aquello que yo soy cuando estoy seguro de que está ahí.*

*Si la ambigüedad fuese, para el hombre angustiado, el modo esencial de su revelación, habría que creer que la angustia tiene algo que revelarle que, sin embargo, él no puede captar; que lo pone en presencia de un objeto del que solo siente la ausencia vertiginosa; que le anuncia, con el fracaso y también con el hecho de que el fracaso no pone fin a nada, una posibilidad suprema a la que, en cuanto hombre, ha de renunciar, pero cuyo sentido y cuya verdad puede al menos comprender con la existencia de la angustia. La ambigüedad supone un secreto que sin duda se expresa al desvanecerse, pero que, en dicho desvanecimiento, se deja entrever como posible verdad. Hay un más allá en el que quizá, si yo lo alcanzase, solamente me alcanzaría a mí mismo, pero que también tiene un sentido fuera de mí, e incluso para mí no tiene más que ese sentido de estar absolutamente fuera de mí. La ambigüedad es el lenguaje que mantiene un mensajero que querría enseñarme aquello que no puedo aprender y que, completando su enseñanza, me advierte de que no aprendo nada de lo que él me*

*enseña. Semejante creencia equívoca no está ausente de determinados momentos de la angustia. Pero a su vez la angustia solamente puede desgarrarla en todo lo positivo que aquella todavía tiene. La transforma en un peso que aplasta y que no obstante se reduce a nada. Convierte esa boca que habla, que habla con habilidad mediante la confusión de las lenguas, mediante el silencio, la verdad, la mentira, en el órgano condenado a hablar apasionadamente para no decir nada. Conserva la ambigüedad, pero le retira su cometido. De esa lectura llena de contrasentidos que mantiene al espíritu en vilo con la esperanza de una verdad incognoscible, aquella no deja subsistir más que el laberinto de los múltiples sentidos en el que el espíritu prosigue su búsqueda sin la esperanza de una verdad posible.*

*La angustia no tiene nada que revelar y a su vez es indiferente a su propia revelación. Le trae sin cuidado que se la revele o no; arrastra al que se ha unido a ella hacia esa forma de ser en la que la exigencia de decirse ya está superada. Kierkegaard ha convertido lo demoniaco en una de las formas más profundas de la angustia, y lo demoniaco se niega a comunicar con el afuera y no quiere hacerse manifiesto; aunque quisiera, no podría; está confinado en aquello que lo hace inexpresable; está angustiado por la soledad y por el miedo a que la soledad se pueda quebrantar. Pero eso se debe a que, para Kierkegaard, el espíritu se ha de revelar, la angustia viene de que, al ser imposible cualquier comunicación directa, encerrarse en la interioridad más aislada aparece como la única vía auténtica para ir hacia el otro, una vía que a su vez solo tiene salida si se impone como sin salida. La angustia, no obstante, por mucho que pese como una piedra sobre el individuo del que aplasta y hace pedazos lo que tiene en común con los hombres, no se detiene en esa tragedia de la mutilación y, con el fin de hacer que salga del refugio en donde vivir es vivir secuestrado, se vuelve contra la individualidad misma, contra la aspiración enloquecida, desgarrada y desgarradora, de no ser sino ella misma. La angustia no le permite al solitario estar solo. Lo priva de los medios de tener relación con otro, tornándolo más ajeno a su*

*realidad de hombre que si de repente quedase transformado en algún parásito; pero, una vez despojado de ese modo y listo para sumirse en su monstruosa particularidad, la angustia lo expulsa fuera de sí y, en un nuevo tormento que aquel experimenta como una irradiación sofocante, lo confunde con lo que no es, convirtiendo su soledad en una expresión de su comunicación, y esa comunicación en el sentido que adquiere su soledad y, siguiendo con esa sinonimia, en una nueva razón de ser angustia añadida a la angustia.*

*El escritor no escribe para expresar el desvelo que es su ley. Escribe sin meta, en un acto que posee, sin embargo, todas las características de una composición meditada y cuyo desvelo requiere, en todo momento, su realización. No busca expresar su yo angustiado, ni tampoco ese yo perdido para sí; de nada le sirve esa ansiedad que quiere manifestarse, como si, manifestándose, soñase con que se libera; el escritor no es su portavoz o el portavoz de una verdad inaccesible que estaría ahí; obedece a una petición y la respuesta que hace pública no tiene nada que ver con dicha petición. ¿Acaso hay en la angustia un vértigo que le impida ser comunicada? En un sentido, sí, puesto que parece insondable; el hombre no puede decir su tormento; su tormento se le escapa; cree que no podrá expresar de qué va; se dice a sí mismo: jamás traduciré fielmente este sufrimiento. Pero es porque se imagina que hay algo que traducir; se representa su situación según el modelo de todas las demás situaciones humanas; quiere formular su contenido; persigue su significado. En realidad, la angustia no tiene unos entresijos misteriosos; toda ella está en la evidencia que hace que se note que está ahí; queda revelada por entero cuando alguien dice: estoy angustiado; se podrán escribir volúmenes para expresar lo que no es la angustia, se la podrá describir bajo sus más notables formas psicológicas, se la relacionará con nociones metafísicas fundamentales; en todo ese revoltijo no habrá nada más de lo que hay en las palabras: estoy angustiado; y esas mismas palabras significan que no hay otra cosa que no sea la angustia.*

*¿Por qué le repugnaría a la angustia ser convocada afuera? Es tanto el afuera como el adentro. El hombre en el que se ha hecho manifiesta (lo cual no quiere decir que le haya mostrado el fondo de su naturaleza, puesto que no hay fondo alguno), el hombre al que ha atrapado profundamente se deja ver en las distintas expresiones bajo las cuales lo atrae; él no se muestra con complacencia y no se esconde con escrúpulo; no está celoso de su intimidad, no huye ni busca lo que la quebranta; no puede conceder una importancia definitiva a su soledad ni a su unión; angustiado cuando se niega, más angustiado cuando se entrega, siente que está ligado a una exigencia que el sí o el no de la realidad no pueden alterar. Del escritor que se da cuenta de toda la paradoja de su tarea con esa pasión siempre encubierta que siempre quiere desvelar, hay que decir que lleva a cabo su tortura, que la convierte en una cosa, que se la adjudica como un objeto que hay que representar, inaccesible sin duda alguna pero análogo, no obstante, a todos los objetos que el arte tiene como función expresar. ¿Por qué la desdicha de su condición consistiría en que tiene que representar esa condición con la consecuencia de que, si logra representarla, su desdicha se convertiría en alegría, su destino se realizaría por completo? Él no es escritor de su desdicha, y su desdicha no proviene de que sea escritor, pero, situado ante la necesidad de escribir, ya no puede escapar de esta, desde el momento en que la padece como una tarea irrealizable, irrealizable cualquiera que sea la forma de hacerla y, sin embargo, posible en esa imposibilidad.*

*No tengo nada que decir de la angustia y, en cuanto me dejo arrastrar al silencio, no me acecha para ser expresada. Pero la angustia también hace que yo no tenga nada que decir de nada, y no me acecha menos cuando quiero conferirle a mi tarea un fin que la justifique. Sin embargo, no me está permitido escribir no importa qué cosa. El sentimiento de la inutilidad de lo que hago está ligado a ese otro sentimiento de que nada es más grave que eso. Me encuentro ante el ultimátum del no importa qué debido no al resultado de una orden que me declara: todo está permitido, haz lo que quieras, sino*

*debido al límite de una situación que convierte todo lo que me importa en el equivalente de un no importa qué y me niega ese no importa qué precisamente cuando ya no me importa. Puedo jugarme mi destino a los dados cada vez que, al jugármelo como azar exterior a mí, lo tomo como destino absolutamente vinculado a mí, pero, aunque los dados estén ahí para trocar en capricho la fatalidad demasiado penosa que ya no puedo desear, me convierto en un jugador al que le interesa jugar y que, debido a ese interés por el juego, hace que el juego sea imposible (ya no es un juego). Así también, si el escritor quiere escoger al azar lo que escribe, solo puede hacerlo si esa operación representa la misma exigencia de reflexión, la misma búsqueda de lenguaje, el mismo efecto penoso e inútil que el acto de escribir. Es decir, que, para él, escoger al azar es escribir, escribir convirtiendo su espíritu y el uso ejercitado de sus dones en el equivalente de un puro azar.*

*Siempre será más penoso para el hombre emplear rigurosamente su razón adhiriéndose a ella como a una coincidencia de acontecimientos fortuitos que plegarla a una imitación de efectos azarosos. Resulta relativamente fácil elaborar un texto con una serie de letras tomadas al azar. Resulta más difícil componer ese texto cuando se experimenta la necesidad del mismo. Pero resulta extremadamente dificultoso producir la obra más consciente y más equilibrada asimilando en cada momento las fuerzas razonables que la producen a un auténtico juego caprichoso. En ese sentido, las reglas que definen el arte de escribir, las imposiciones que ahí se introducen, las formas fijas que lo transforman en un sistema necesario, obstáculos todos ellos insuperables para la tirada de dados, son para el escritor tanto más importantes cuanto más extenuante vuelven el acto de conciencia mediante el cual la razón que observa dichas reglas ha de identificarse con una ausencia de reglas. El escritor que se libera de los preceptos para encomendarse al azar falta a la exigencia que le ordena no poner a prueba el azar si no es bajo la forma de un espíritu sometido a los preceptos. Trata de escapar a su inteligencia creadora ex-*

*perimentada como fortuna entregándose directamente a la fortuna. Recurre a los dados del inconsciente porque no puede jugar a los dados con la conciencia extrema. Él, al azar, limita el azar. De ahí su búsqueda de textos devastados por la aventura y su intento por contemporizar con la negligencia. Le parece que así está más cerca de su pasión nocturna. Pero es porque, para él, al lado de la noche todavía está el día y, por fidelidad a las normas de la claridad, necesita traicionarse en lo que respecta a aquello que carece de figura y de ley.*

*La aceptación de las reglas tiene el límite de que, cuando estas se han borrado y se han convertido en costumbres, ya no conservan casi nada de su forma apremiante y tienen la espontaneidad de lo que es fortuito. La mayor parte del tiempo, entregarse al lenguaje es abandonarse. Uno se deja llevar por un mecanismo que hace recaer sobre él toda la responsabilidad del acto de escribir. La verdadera escritura automática es la forma habitual de la escritura, aquella que ha convertido en automatismos los esfuerzos deliberados y las tachaduras del espíritu. En el extremo opuesto de la escritura automática está la voluntad angustiada de transformar en iniciativas meditadas los dones del azar y más nítidamente la preocupación por hacerse cargo de la conciencia que se adhiere a las reglas o las inventa como si fuese un poder semejante en todo al azar. El instinto que, ante la angustia, nos lleva a huir de las reglas proviene, por consiguiente, si es que él mismo no es huida de la angustia, de la necesidad de buscarlas como reglas verdaderas, como coherencia exigente y no ya como costumbres y medios de una tradicional comodidad. Intento darme una nueva ley, y no la busco porque sea nueva o porque será mía —ese pensamiento de novedad o de originalidad, en mi situación, resultaría irrisorio—, sino porque su novedad es la garantía de que es verdaderamente ley para mí, de que se impone con un rigor del que tengo conciencia y que torna para mí más penoso el sentimiento de que no tiene más sentido de lo que lo tiene una tirada de dados.*

*Las palabras dan al que las escribe la impresión de que le son dictadas por el uso, y él las recibe con el malestar de encontrar en ellas*

*una inmensa reserva de facilidades y de efectos previamente montados — montados sin que su capacidad haya tenido en ello parte alguna. Ese malestar puede conducirlo a rechazar totalmente las palabras de la vida práctica, a interrumpir la voz familiar que escucha indolentemente, menos absorto por lo que escribe bajo la influencia de esa voz que por los gestos y las indicaciones del crupier en la mesa de juego. Entonces le parece necesario retomar las palabras por su cuenta e, inmolándolas en sus competencias serviles, exactamente en su aptitud para estar a su servicio, recuperar, con su rebeldía, el poder que tiene de ser su dueño. El ideal de las «palabras en libertad» no tiene por objeto descargar a las palabras de toda regla, sino liberarlas de una regla que uno ya no soporta para someterlas a una ley que siente verdaderamente. Hay un esfuerzo por convertir el acto de escribir en la causa de una perturbación del orden y de un paroxismo de conciencia tanto más angustiosos cuanto que esa conciencia de una prescripción inquebrantable es también conciencia de un defecto absoluto de orden. A la luz de esto, enseguida resulta evidente que inventar unas reglas nuevas no es más legítimo de lo que lo es reinventar las reglas antiguas; por el contrario, resulta más duro devolverle al uso su valor de imposición, despertar en el lenguaje ordinario la orden que en él se ha efectuado, adherirse a la costumbre como a la llamada misma de la reflexión. Dar un sentido más puro a las palabras de la tribu puede consistir en dar a las palabras un sentido nuevo, pero también en dar a las palabras su antiguo sentido, donarles el sentido que tienen resucitándolas tal y como no han dejado de ser.*

*Si leo, el lenguaje, ya sea lógico o totalmente musical (no discursivo), me hace adherirme a un sentido común que, al no estar directamente vinculado con lo que soy, se interpone entre mi angustia y yo. Pero si escribo, soy yo quien hace que el sentido común se adhiera al lenguaje y, para ese acto de significación, llevo tanto como puedo mis fuerzas a su punto de extrema eficacia, que es dar un sentido. Todo, en mi espíritu, trata pues de ser conexión necesaria y valor puesto a*

*prueba; todo, en la memoria, recuerdo de un lenguaje que todavía no se ha inventado e invención de un lenguaje que se recuerda; a cada operación le corresponde un sentido y, al conjunto de las operaciones, ese otro sentido de que no hay sentido preciso para cada una de ellas; las palabras tienen su sentido como sustituto de una idea, pero también como composición de sonidos y realidad física; las imágenes se expresan como imágenes y los pensamientos afirman la doble necesidad que los asocia con determinadas expresiones y los convierte en pensamientos de otros pensamientos. Es entonces cuando se puede decir que todo lo que está escrito tiene para el que lo escribe el mayor sentido posible, pero también el sentido de que es un sentido vinculado al azar, de que es el sinsentido. Naturalmente, como la conciencia estética solo tiene conciencia de una parte de lo que hace, el esfuerzo por alcanzar la necesidad absoluta, y por tanto la vanidad absoluta, siempre resulta vano a su vez. No puede alcanzar la meta, y esa imposibilidad de alcanzar la meta, de llegar al término en donde resultaría como si nunca hubiese alcanzado la meta, es la que lo torna totalmente posible. Conserva un poco de sentido por el hecho de no recibir nunca todo su sentido, y está angustiado porque no puede ser pura angustia. La obra maestra desconocida siempre deja ver en una esquina la punta de un pie encantador, y ese pie delicioso impide que la obra esté acabada, pero también le impide al pintor decir, con el mayor sentimiento de quietud, ante la nada de su lienzo: «¡Nada, nada! Por fin, no hay nada».*

# EL *DIARIO* DE KIERKEGAARD

El *Diario* de Kierkegaard, al igual que toda su obra, está dominado por las dos figuras que la meditación de ese espíritu extraordinario nunca abandonó: la del padre, anciano profundamente religioso al que perseguiría el recuerdo de una doble falta, y la de su novia, Regina Olsen, con la que rompió misteriosamente tras un año de promesa. En torno a estas dos imágenes, su pensamiento no deja de buscarse y extrae de ahí un mundo, réplica trágica del verdadero universo ininteligible.

El *Diario* en el que se encuentran, con un movimiento de una extremada flexibilidad, no solo sus reflexiones teóricas o temas de artículos y de obras, sino los pensamientos más cercanos sobre sí mismo, las palabras que solo él oía, esa extraña mirada mediante la cual él se veía en su enigma absoluto, mezcla de la mayor riqueza (la edición completa de los *Papeles*, publicada en Copenhague, abarcará una veintena de volúmenes), combinación profundamente trabada y aparentemente fortuita de filosofía, teología, poesía, confidencia, ensoñaciones, invenciones dialécticas, en donde lo más abstracto que piensa aparece como fundido con su persona, en donde la idea, lejos de padecer los accidentes de la vida, encuentra en ellos su esencia y sus condiciones y en donde los acontecimientos de la existencia menos rica en alteraciones externas se prologan en desarrollos internos de una extraordinaria fecundidad; el *Diario*, debido a esa variedad esencial, es el espejo de toda la obra de Kierkegaard e

incluso su símbolo, si bien es verdad que lo que está en el fondo de la meditación que emprendió es la búsqueda de una idea que fuese al mismo tiempo existencia, de una idea que, siendo verdad para él, diese un sentido a todo aquello que él era y hacía. El *Diario*, que no es un diario íntimo, como el de Amiel, puesto que las reflexiones sobre su vida no ocupan ahí la mayor parte y pocas veces se descomponen en anotaciones psicológicas, es, no obstante, el testimonio más cercano que se pueda concebir del centro de un espíritu. Nos hacemos la ilusión de descubrir en él el itinerario ideal que permitiría observar, precediéndolo, un pensamiento.

El *Diario*, al tener contactos con toda la obra de Kierkegaard, plantea innumerables problemas y no podemos ni pensar acercarnos a ellos. Pero hay uno que Kierkegaard destaca y del cual se identifican algunos elementos: se trata del problema de la comunicación. Dicho problema adquiere ahí un significado particular. Encontramos en él una primera expresión de esa paradoja que hace que sus obras, su pensamiento, estén todos ellos compuestos por peripecias autobiográficas y parezcan destinados a poner de relieve su vida, y que al mismo tiempo esa vida, expuesta así constantemente de una manera indirecta en unos escritos que la expresan en la forma de los problemas más elevados, aparezca esencialmente como no pudiendo ser revelada en su verdad y su drama profundo. Sin dejar en cierto modo de hablar de sí mismo y de reflexionar acerca de los acontecimientos de su existencia, Kierkegaard se impone como regla no decir nada importante y basa su grandeza en la preservación del secreto. Se explica y se vela. Se muestra y se defiende. Se descubre, pero lo hace para poner los espíritus, atrayéndolos mediante una auténtica seducción, en contacto con la sustancia de sus tinieblas y negarles aquello que lo explicaría todo.

Es sabido que el tema del secreto es esencial en la vida y en la obra de Kierkegaard. Las relaciones que lo unían con su padre, las relaciones que lo unían con su novia incluso en la ruptura que lo separó de ella, permanecen envueltas en el misterio. Pero, más allá, un misterio todavía más grave se deja entrever, no ya incognoscible debido a su profundidad u oscuro por la ignorancia absoluta bajo la cual lo habría ocultado, sino escondido en una ambigüedad evidente que permite hablar mucho de aquel y no saber nada del mismo. El propio Kierkegaard quiso ese enigma: «Después de mí —escribe en el *Diario*— no se encontrará en mis *Papeles* (ese es mi consuelo) ni una sola aclaración sobre lo que en el fondo ha llenado mi vida, no se encontrará en lo más recóndito de mí ese texto que lo explique todo y que con frecuencia hace que aquello que el mundo consideraría como nimiedades se convierta para mí en acontecimientos de extrema importancia…». Y escribe asimismo: «Acerca de lo que constituye de una forma total y esencial, de la manera más íntima, mi existencia, no puedo hablar». Y, más o menos por esas mismas fechas, afirma, como si el secreto no fuese lo que se guarda, sino el hecho de guardarlo, como si conservar algo para uno mismo fuese conservarse por entero: «Todos los que saben callarse se convierten en hijos de los dioses; pues callando es como nace la conciencia de nuestro origen divino. Los charlatanes nunca serán más que hombres. Pero ¿cuántos saben callarse? — ¿cuántos distinguen siquiera lo que es callarse?».

Se puede tratar de interpretar algunos de sus actos y de sus formas de ser viendo en ellos uno de los aspectos del problema de la comunicación, de esa necesidad en la que se encontraba de romper el silencio y, sin embargo, de preservar el fondo de sí mismo, de guardar a toda costa sus secretos y de ser sincero hasta el final. La historia de su noviazgo es en cierto modo la historia de sus esfuerzos por sustituir unas relaciones inauténticas, basadas en una exigencia moral, por unas relaciones más

profundas, basadas en el secreto. ¿Por qué rompe su noviazgo? ¿Por qué la comunicación habitual, a través del matrimonio, no fue posible? A causa del secreto, porque esa comunicación amenazaba el tesoro de su soledad. «Si hubiese tenido que explicarme —escribe en el *Diario*—, hubiese tenido que iniciarla a unas cosas espantosas». En cambio, con la ruptura, estableciendo entre su novia y él una distancia infranqueable, imagen de la trascendencia, tiende a establecer unas relaciones esenciales. No solo eso; sigue dirigiéndose a ella en sus libros que le dedica indirectamente; pero, con esos mismos libros que son un intento a la vez de explicarse ante ella y de enturbiar la explicación, le propone la vía al término de la cual le habrá dicho todo sin revelarle nada. Si sus escritos falsean a veces al hombre que él es verdaderamente, convirtiéndolo en un seductor infiel, y si dejan aparecer también, sin embargo, las razones profundamente religiosas que lo inclinaron a la ruptura, es para que su novia pueda superar la ambigüedad y, en el secreto mismo no desvelado, se comunique con él. No hay comunicación a no ser que lo que se dice aparezca como el signo de lo que debe estar oculto. La revelación está toda ella en la imposibilidad de una revelación.

La teoría de lo incógnito, la preocupación que lo condujo a no publicar sus primeros libros sino bajo pseudónimos, la necesidad de hacer que hablasen, con un nombre distinto del suyo, todos los personajes que estaban dentro de él o detrás de los cuales se escondía son otros tantos hechos que afectan al problema de la comunicación. Siempre le resultó necesario afirmar que sus escritos no lo expresaban por completo. «Lo incógnito es mi elemento —declara—, y es ahí también donde está la estimulante inconmensurabilidad en la que puedo moverme». Se cuida de arruinar incluso su *Diario* como testimonio verídico. «Seguramente se ha introducido con frecuencia lo imaginario en las notas que me conciernen personalmente en mis diarios

de 1848 a 1849. Eso no resulta nada fácil de evitar para un hombre que es tan productivo poéticamente como lo soy yo. Es algo que surge por sí mismo, en cuanto tomo la pluma». De la misma manera, el alma de su dialéctica, de su método de expresión indirecta, hay que buscarla en esa creencia de que no hay comunicación directa posible. «La imperfección de todo lo que es humano —dice— consiste en que el deseo no alcanza nunca su objeto si no es a través de su contrario». Pero también se puede decir que nunca se expresa algo auténticamente si no es revelándolo en una oscilación equívoca que deja ver no lo positivo, sino lo negativo, y que borra constantemente la comunicación, al tiempo que la enriquece, mediante la diversidad de las formas bajo las cuales se lleva a cabo. Todo en Kierkegaard es dialéctica, porque la única manera de decir la verdad sin desvelarla consiste en ir tras ella, con un esfuerzo que no admite ni fin ni descanso, como si no se pudiese alcanzar.

Como poeta de lo religioso («Soy el reflector poético del elemento cristiano»), que no podía convertirse en el testigo de la verdad, Kierkegaard se tropezó con el problema mismo de la comunicación. Al no encontrar dentro de sí mismo las fuerzas necesarias para ser cristiano y apóstol, pensó que su vocación, si no lo convertía en «el extraordinario», lo llevaría a imaginar lo extraordinario. El papel del poeta es ocuparse imaginariamente del ideal religioso en lugar de esforzarse por realizarlo en su existencia. Por consiguiente, para los secretos más elevados hay una forma de comunicación que es la del poeta, forma que sin duda es auténtica, pero que, no obstante, está marcada por una decadencia, puesto que es comunicación de aquello que uno mismo no es. «Que yo sea poeta —dice— es la expresión del hecho de que no me identifico con el ideal». Y es la misma situación la que saca a la luz cuando escribe en su *Diario*: «Mi destino parece que es exponer la verdad a medida que la descubro, a la vez que arruino al mismo tiempo toda mi au-

toridad posible». Exponer la verdad, es decir, darla a conocer hasta el fondo, pero a condición de dejar de lado los medios que harían que se la tomase en serio de inmediato, revelar lo que es verdadero y fundar esa revelación únicamente en uno mismo, mediante una relación llena de peligro en la que los demás, ante ese testigo desacreditado, corren el riesgo de perderse y no pueden salvarse a menos que desciendan también dentro de sí mismos para asimilar el mensaje en su soledad más profunda: esa es la vocación que Kierkegaard reconoce que es la suya y que expresa el tormento del hombre que, encerrado en sí mismo, quiere anunciar a los demás su secreto y solo puede hacerlo aboliéndolo.

Es sabido que, en un determinado momento de su vida, Kierkegaard se preguntó si su testimonio no podía ahondarse y despertar, por unas vías más directas, la atención de los hombres. Es la época en la que imagina una pequeña obra titulada: *¿Tiene un hombre derecho a dejarse matar por la verdad?*, en donde sus ataques contra el periódico *El Corsario* hacen estallar su oposición al mundo, en donde piensa provocar un inmenso escándalo al separarse del obispo Mynster. El martirio se le aparece, pues, como un medio supremo de comunicación. «Si la sociedad golpea a un hombre mortalmente —escribe—, se vuelve vigilante y prudente». Los hombres hacen hablar al ser al que persiguen en la muerte que le dan. El perseguido es verdaderamente un testigo no exactamente por ser capaz de soportar la muerte por su idea o por mostrar que la idea sobrevive a su muerte, sino porque los perseguidores, al golpearlo, establecen en él una relación total de interioridad entre la idea y la existencia; se puede decir que estos contribuyen a fundar esa idea, que la establecen, con esa muerte, en el mundo: gracias a ellos, esta existe. En ese sentido, el martirio es una forma de comunicación mediante la cual no es el perseguido, sino el perseguidor el que quiere romper el secreto, el que va en busca del testimo-

nio, el que sorprende a la verdad. El perseguido es un hombre silencioso, un hombre parapetado, y su silencio de hombre vivo es tal que los que están fuera creen que su silencio de hombre muerto será infinitamente más pequeño; que, en comparación, será una revelación. El mártir es un hombre que ha llevado su silencio lo suficientemente lejos como para permanecer silencioso, incluso en la comunicación. «Para ese mártir lleno de humildad —dice Kierkegaard refiriéndose a san Pablo—, los hombres simplemente no existen».

Sin embargo, Kierkegaard acaba por responder que no a ese pensamiento. «Si he tenido verdaderamente la idea de dar ese paso: ser condenado a muerte, he de arrepentirme de ello». Durante toda su vida estuvo dividido entre las exigencias del secreto y la necesidad de acabar con ese enclaustramiento. En 1848 escribe: «Ya no estoy encerrado en mí mismo, el sello está roto, es preciso que yo hable», pero, unos días más tarde, dice de nuevo: «No, no, mi silencio, mi secreto, no se dejan romper». En su lecho de muerte se le pregunta si tiene un mensaje para sus amigos: «No», dice, y añade: «Yo era la excepción». No podemos dedicarnos a precisar el sentido que tuvo para su pensamiento y para su vida esa profunda repugnancia por comunicar: afirmó vehementemente contra Hegel que, en toda alma, había algo que no podía hacerse público, un misterio que la constituía en su realidad trágica y que no podía descubrirse. Tuvo el sentimiento muy fuerte de que el caballero de la fe era el aislamiento absoluto, de que no podía hablar a los demás, de que no podía hablarse a sí mismo y de que su vida era como un libro en depósito divino. Tuvo finalmente para sí mismo, él, que en cierto modo no tenía fe, la convicción de que su reino no era ni el silencio ni la palabra, y experimentó profundamente que todo espíritu necesita una máscara, que ninguna comunicación directa es válida jamás, porque la verdad del ser corresponde a su vez a una ambigüedad fundamental. Acerca de

ese silencio que envuelve toda su obra, mediante el cual esta se presenta como un enigma y exige de las demás que a su vez se conviertan en enigmas, solo podemos recordar las palabras de Chestov que Jean Wahl cita en sus notables *Estudios kierkegaardianos*: «Quizás el hecho de que Kierkegaard (lo mismo que en el cuento de Andersen) escondiese su guisante bajo ochenta colchones es lo que hace que aquel creciese y alcanzase unas proporciones grandiosas no solo a ojos de Kierkegaard, sino también a ojos de sus lejanos descendientes. Si lo hubiese mostrado abiertamente a todo el mundo, nadie lo habría mirado siquiera».

# EL MAESTRO ECKHART

El hecho de que se hayan publicado con algunas semanas de intervalo dos importantes traducciones de las obras del Maestro Eckhart no responde probablemente a una casualidad. Es preciso buscar las razones de ese interés en la curiosidad, a veces burda, que experimenta nuestra época por cualquier movimiento místico y, más aún, en el parentesco que acerca los grandes temas de la mística eckhartiana a ciertas tendencias del pensamiento actual. Esa similitud no es a su vez el efecto de un juego histórico superficial. Parece que, en la experiencia del maestro de Turingia, tal y como se nos muestra a través de sus obras, hay una profundidad que plantea de una forma concreta precisamente los problemas que conscientemente nosotros hacemos nuestros. Aunque hay que desconfiar de las analogías que se encuentran sin demasiadas precauciones entre tal místico y tal poeta, o incluso entre un movimiento místico y unas investigaciones filosóficas, emprendidas seis siglos más tarde, no hay motivo alguno para pasar por alto unas relaciones que no se deben a unas consideraciones externas y que se experimentan como el signo de una auténtica comunidad espiritual.

¿Quién es el Maestro Eckhart? Aunque conocemos más o menos las grandes líneas de su carrera, ignoramos lo esencial de su verdadera vida, puesto que no sabemos nada de la profunda experiencia de la que sus doctrinas no son sino los frutos especulativos. Que la experiencia mística domina todo su pen-

samiento, que dicho pensamiento da testimonio de una experiencia espiritual de una plenitud y de una riqueza extremas, es lo que aparece fehacientemente al leer sus principales escritos. Pero esa evidencia no está confirmada por ninguna confidencia directa; los textos expresan una verdad que solo se ha podido captar en la intimidad de un conocimiento experimental, pero excluyen cualquier alusión a esa aventura concreta. Hay pocas obras religiosas que en la vida de la fe dejen tanto espacio para la experiencia mística, experiencia que concierne al Yo en lo que tiene de más interior, y que, al mismo tiempo, estén menos dedicadas a la descripción psicológica e histórica de ese Yo en su ascensión hacia la Unidad perfecta. La prueba más personal da lugar a unas formulaciones en las que están ausentes la acción y la autoridad subjetiva de la persona.

Esta característica afecta a otra que determina uno de los aspectos de la mística eckhartiana. Al tiempo que sitúa la exigencia mística por encima de cualquier otra exigencia, el Maestro Eckhart se niega a romper con los métodos especulativos. Por el contrario, pretende utilizar las posibilidades intelectuales para traducir y en cierta medida fundamentar la unión completa del alma con Dios. En el momento en el que concibe, con un rigor que nada doblega, todas las condiciones de esa deificación, en el momento en el que excluye como otros tantos obstáculos no solo la utilización de nuestras facultades finitas, sino también el apego a un contenido incluso suprarracional de la creencia, mantiene hasta el final el ejercicio de la razón en el estudio de una realidad que se confunde con la nada. Por un lado, no descansa hasta que todo lo que subsiste haya desaparecido, hasta que el derrumbe de la lógica, de la moral, de Dios —en cuanto que está ligado a las criaturas— haya preparado la vuelta al abismo, la fusión en el seno de la divinidad y, por otro lado, en ningún momento confiesa impotencia intelectual alguna, utiliza con osadía el conocimiento especulativo, se niega a

sustituir por las evocaciones y las efusiones sentimentales el manejo de un instrumento racional preciso. Ahora bien, esto no es ninguna inconsecuencia. Resulta, por el contrario, significativo que, paralelamente a una intuición que lo conduce al corazón del nosaber, que le hace experimentar como lo único digno de ser vivido un estado que exige la muerte del hombre, la muerte del espíritu e incluso la muerte de Dios, Eckhart se atenga a un uso riguroso del pensamiento y haga que la razón se encargue de su propia aniquilación. Esa ambición, que pretende unir el movimiento ininterrumpido del pensamiento finito con la aprehensión de un infinito al cual no corresponde ninguna categoría del pensamiento, es la marca de la dialéctica.

Maurice de Gandillac apunta que el Maestro Eckhart es muy poco dialéctico, y eso es verdad en el sentido en el que se entiende por dialéctica un progreso ordenado que se cierra en un sistema. Pero, desde otro punto de vista, se comprende que Bernard Groethuysen haya podido escribir que, al despojar su pensamiento de su carácter dialéctico, los adversarios de Eckhart lo han inmovilizado. Porque la línea general de ese pensamiento tiende, en torno a la experiencia de unión que solo puede marcar su fracaso, por medio de un movimiento de profundización que no cesa, a volver a poner siempre en tela de juicio aquello que va exponiendo, lo cual justamente le permite seguir adelante. En este sentido, la doctrina del desapego es una auténtica objeción concreta debido a la cual a cada etapa de la ascesis corresponde otra etapa que la niega y la torna irrisoria. El alma ha de morir en cuanto que es esencia creada para hallarse como esencia increada en el arquetipo eterno. Ha de morir como esencia increada para salir de la multiplicidad en donde es como el Hijo en igualdad con el Padre y para entrar en la naturaleza divina primitiva. Ha de morir para todas las actividades divinas que se le atribuyen a esa naturaleza primitiva para llegar a la Existencia absoluta y, despojada no solo de sí mis-

ma, sino del Hijo, pero también del Padre, es decir, de todo lo que es teológicamente formulable, descubrir el Fondo, el Lecho, el Riachuelo, la Fuente en donde «Dios» mismo ha desaparecido.

Ese movimiento que transforma cada afirmación en una negación que se enriquece con eso, que va a lo negativo a través de lo positivo y no se detiene sino en la afirmación de una negación absoluta, solo es posible con la paradoja. Para subsistir, el pensamiento del Maestro Eckhart necesita garantías apasionadas de la paradoja. Es dialéctico y paradójico: dialéctico, él, que nunca puede detenerse en una afirmación; paradójico en la medida en que se apoya en una afirmación que se contradice. Incluso las apariencias externas de la paradoja, es decir, de una proposición que envuelva lo incomprensible, le resultan necesarias. Cuando declara: «Si digo Dios es bueno, eso no es verdad, yo soy bueno, Dios no es bueno, voy incluso más lejos: yo soy mejor que Dios», o bien: «Has de amar a Dios de una manera no espiritual», o asimismo: «El Dios del que puede decirse que es bondad, sabiduría, verdad, ya no le basta a la razón de la misma manera que no le bastan una piedra o un árbol», o: «Si yo no fuese, Dios tampoco sería»; «Es más necesario para el alma perder a Dios que a la criatura»; «Si, por Dios, un hombre humilde estuviese en el infierno, Dios estaría obligado a ir a encontrarse allí con él, y el infierno sería para él como un reino de los cielos», no recurre solamente a una fórmula violenta porque su pensamiento exige dicha violencia, ese sí y ese no íntimamente unidos, sino que elige conscientemente la forma escandalosa más intrincada para que el pensamiento no pueda recibirla sino en una tensión que lo despoja de su descanso y lo desgarra y prepara para el silencio. El Maestro Eckhart siente plenamente que, haciendo que el entendimiento desempeñe uno de sus papeles que es el de contradecirse sin quedar, no obstante, sumergido en la contradicción, es como tiene derecho

a utilizar el entendimiento para transcribir una experiencia ante la cual el pensamiento se disloca. Le gustaría decir, como a Kierkegaard, que el único uso de la razón consiste en expresar los valores de la creencia en el lenguaje de la imposibilidad, en razonar con aspereza, con rigor, acerca de lo imposible. Una fórmula como la que ha hecho clásica: «Solo se puede ver con la ceguera, conocer con el no-conocimiento, comprender con la sinrazón» tiene ante todo un sentido metodológico. Se trata siempre de traducir la experiencia más inmediata con el movimiento de la dialéctica.

En cuanto a lo que significa esa experiencia, solo cabe extraviarse al interpretarla. La búsqueda de lo incondicionado lo ha conducido hacia el adentro más oculto, más interior, del alma humana. Afirma que en esa alma hay una potencia, una chispa y algo más, un fondo secreto en donde Dios está eternamente presente no como Persona o como Esencia, sino como Unidad absoluta. Ahí, en ese abismo o ese desierto al que alude con imágenes angustiosas («Hay algo en el alma que supera a la esencia creada. Es un país extranjero, un desierto demasiado innombrable para que se lo nombre, demasiado desconocido para que se lo conozca»), el adentro del alma coincide absolutamente con el adentro de la divinidad; la interioridad más secreta abre al Otro; el Yo, al ahondarse más allá de toda determinación, se confunde con el Tú divino, en una unión que quebranta las estructuras propias del sujeto y del objeto. Esa experiencia es propiamente la del hecho de ser. Dios, tal y como es aprehendido como idéntico al alma en la que se revela, está más allá de la sustancia y no se da en modo alguno como un objeto que habría que recibir como tal. También Él es pura interioridad, existencia absolutamente concreta; es el alma humana cuando se ha abierto a su existencia incondicionada. Es preciso añadir entonces que esa experiencia, que parece suprimir la trascendencia divina, puesto que afirma la completa unidad del

alma en su fondo y de Dios en su fondo, es en realidad la experiencia de la trascendencia. Es en el alma misma donde se realiza plenamente el salto, es en el alma donde se cava el abismo que ningún pensamiento, ningún acto pueden franquear. El más allá está, en nosotros, de una manera que nos separa para siempre de nosotros y nuestra nobleza reside en ese secreto que hace que tengamos que rechazarnos absolutamente para encontrarnos absolutamente. ¿Qué hay en el hombre? Eso el hombre no lo puede saber («Lo que el alma es en sus profundidades nadie lo sabe», dice el Maestro Eckhart). Solo puede tropezarse con el misterio increado del adentro de sí mismo. Como el Uno puro y simple, es incapaz de revelarse, y esta impotencia que no está solo ligada a su condición finita, que es la unidad misma, es justamente su mayor potencia, aquella mediante la cual le resulta posible alcanzar el punto extremo de su verdad.

Maurice de Gandillac señala que varias de las afirmaciones del Maestro Eckhart recuerdan los temas más constantes de la filosofía contemporánea. Esos comentarios ponen en efecto de manifiesto que un pensamiento que hace que el discurso sirva a la revelación de lo que está apartado de cualquier discurso, que solicita a la paradoja los medios de su progreso y que desemboca en una realidad donde, en la intensidad de la inmanencia, se capta la trascendencia absoluta, no puede sino estar muy cerca del pensamiento de Kierkegaard y de Jaspers. Tan solo hay que apuntar que esa experiencia, destinada a quebrantar al hombre para transformarlo en Dios, dirigida sin compromiso hacia lo imposible y, por consiguiente, constantemente amenazada por el fracaso, no está externamente teñida por la angustia que marca el pensamiento de un Kierkegaard o que la filosofía de un Jaspers incorpora. Una especie de triunfo emana, por el contrario, de esa ascensión a través de la nada y la desesperación. Una seguridad noble y magnánima persiste en los tor-

mentos de la noche. Y la insatisfacción de un pensamiento privado de todo, plegado a nada, se desarrolla en el perfecto desapego. ¿Qué es el desapego?, pregunta el Maestro Eckhart, y responde: «El desapego perfecto no conoce mirada alguna sobre la criatura, ni flexión de rodilla, ni orgullo en el porte; no quiere estar ni por encima ni por debajo de los demás, no quiere descansar sino sobre sí mismo, sin preocuparse por el amor ni por el sufrimiento de nadie». En las perspectivas de ese desapego, el fracaso se convierte en victoria y la caída en movimiento hacia arriba, porque las nociones de salvación, de esperanza y de beatitud no cuentan frente a la experiencia suprema de la fe que está por encima de toda medida y de todo fin.

## EL MATRIMONIO DEL CIELO Y EL INFIERNO

Las exiguas páginas de *El matrimonio del cielo y el infierno* de William Blake son las más adecuadas para que prestemos atención al gran escritor místico inglés. Sin estar oscurecidas por las tinieblas alegóricas que ensombrecen con frecuencia sus otras obras, llevan lo más lejos posible la visión en las regiones espirituales donde él ejercía su poder. La imaginación moral y la imaginación poética se equilibran ahí en la tensión enfebrecida de sus dobles exigencias. Sus proverbios son figuras, y sus visiones, desgarradas por el relámpago, se abren a unos pensamientos legibles. Ahí no hay ni sobrecarga moral ni ceguera profética. Todo lo que se ve en esas páginas se comprende y afecta a lo más profundo.

Es sabido que William Blake, ignorado en su época, mal conocido en las siguientes, se ha revelado en cierto modo en la nuestra. Como artista y como escritor, más todavía como visionario medio comprometido con un curioso esfuerzo místico, de pronto se ha encontrado en armonía con determinados espíritus del siglo XX. En Francia, donde los trabajos de Pierre Berger lo han hecho accesible, ha atraído hacia sí unas miradas fieles, y sus obras han brindado a muchos que se han reconocido en ellas el espejo de lo imposible. Poco antes de la guerra, la revista *Messages*, en un número especial, había avalorado «la inquietante actualidad de Blake» y precisado sus relaciones con algunos escritores de hoy en día. En verdad, dicha actualidad

no es lo que importa en un espíritu que no ha pertenecido a sí mismo sino en la soledad y la negación. Lo acompañe o no la historia, pertenece al lugar que su imaginación y su fe le habían descubierto lejos de toda gloria y de toda esperanza comunes.

*El matrimonio del cielo y el infierno* da una imagen de las singularidades del genio poético de Blake y de las de su pensamiento. Ambos están basados en una violenta preocupación por una cosa y la contraria. Su imaginación es una mezcla poco común de poder de visión y de fuerza constructiva. Ve, y con lo que ha visto construye un conjunto que no cabe sino llamar un sistema. Va más allá de las apariencias, y las formas que descubre se organizan en torno a unas tendencias morales que domina. Es visionario, pero su visión se sitúa en un bosque de transposiciones en donde abre unas vías y traza unas figuras acordes con un plan que ha establecido. Esa doble andadura de su imaginación, a la vez instintiva y teórica, poder de ver y poder de hacer, suprema pasividad y conminación mágica, otorga a sus obras su equívoco balanceo y las despoja de su equilibrio. Pues ocurre que ese espíritu que ve y que concibe se abandona con algún exceso a una u otra de sus tendencias. Tan pronto los cuadros que nos ofrece son descripciones, liberadas de cualquier significación directa, imágenes fascinantes que han roto el palacio de espejos donde quería encerrarlas como fragmentos de un majestuoso conjunto. Tan pronto los pensamientos y los aforismos se dejan ver en su movimiento sistemático y rechazan las visiones bajo las cuales pretendía esconderlos. O bien los símbolos, destinados a una composición coordinada, dan al traste con el plan cuya grandiosa unidad debían animar e, impelidos por su propio poder, embriagados de una vida irresistible, se desarrollan en la fiebre de sus metamorfosis, sin preocuparse por su sentido, imponiendo un mundo que es un magnífico caos de alegorías.

Esas dos formas de su genio poético explican que se haya visto en Blake al poeta más ajeno a cualquier expresión voluntaria y también al escritor más convencido del poder creador de la imaginación. «A Blake esperando de los Eternos las palabras aladas que estos le dictaban, parece —dice Jean Lescure— que se le podría oponer Novalis, para el cual cada palabra es una palabra mágica». «La teoría de la imaginación en Blake, con otro acento, es —dice Jean Wahl— la teoría misma de Novalis». En realidad, dicha oposición está en el espíritu de Blake, consciente de sus dones ambiguos. (*Hay en mí una doble visión*, escribe). El poeta es el heraldo de fuerzas prodigiosas, capaces de transfigurar el mundo, en la medida en que cree ser el oráculo de palabras superiores que recita. Su pasividad es el presagio de la acción más elevada. Él recibe los medios para destruir y construir. Es la resonancia de una llamada creadora. Participa de esa creación. Él mismo es eco y voz, visión y sistema. Porta consigo todo lo necesario para ser la boca consciente en la que se conforma el lenguaje de lo absoluto. «Ese es el aliento del todopoderoso —dice Blake en su *Jerusalén*—, esas son las palabras del hombre al hombre, en las grandes guerras de la eternidad, en el furor de la inspiración poética, para construir el universo desconcertante mediante la creación de formas mentales. La imaginación humana es la visión y el goce divino». Y, en *El matrimonio del cielo y el infierno*, le hace decir a Ezequiel: «Nosotros, los de Israel, enseñamos que el genio poético… era el principio inicial, y que todos los demás derivaban de este».

La dualidad que se encuentra en la imaginación de Blake y que en su pensamiento se convierte en maniqueísmo se ha expresado mediante las fórmulas que *El matrimonio* nos confía con su mayor sobriedad: «El bien (al menos lo que las religiones denominan el bien) es lo pasivo que se somete a la razón. El mal es lo activo que nace en la energía… La energía es la única

vida; procede del cuerpo y la razón es el límite del bloqueo de la energía. Energía es delicia eterna». Lo que sorprende en primer lugar en semejantes pensamientos es que Blake toma ahí partido por el diablo, encontrando en el infierno la llama del deseo, la oportunidad para la exageración, todas las potencias vitales que conducen al hombre a ser más de lo que puede. En general, se puede ver en esa preferencia la protesta contra el racionalismo del siglo XVIII, una llamada revolucionaria para acabar con las leyes de una religión puritana y devolver al hombre, empobrecido por el sensualismo, sus sombras y sus abismos. Pero el pensamiento de Blake no reside en esa sola apología del deseo con la que ilumina sus proverbios infernales. Reside en la unión violenta, ajena a cualquier compromiso, en el acercamiento que se asemeja más a un combate que a una reconciliación, en el matrimonio del cielo y del infierno. William Blake concibió una forma de síntesis que lo convierte en el adversario anticipado de Hegel y en el modelo de Kierkegaard y de Nietzsche. Quiere reunir en él mismo la contradicción no para resolverla o superarla, sino para mantenerla en su tensión constante. Acepta el infierno y el cielo porque ambos representan valores necesarios, pero también porque combaten entre sí. Los asocia como elementos de una lucha eterna, fermentos de una relación que nada puede estabilizar, resortes de un contraste irreductible, y ese matrimonio no tiene sentido sino en la medida en que es unión impensable e imposible divorcio. «Sin contrarios —dice— no hay progreso. Atracción y repulsión, razón y energía, amor y odio, son necesarios para la existencia del hombre». «Una porción del ser es lo prolífico, la otra porción lo devorador: al devorador le parece que tiene encadenado al productivo, pero eso no es así; solo tiene algunas porciones de existencia y se imagina que tiene la totalidad. Pero el prolífico dejaría de ser prolífico si el devorador, como un mar, no absorbiese el exceso de sus delicias… Hay y habrá siempre sobre la

tierra esas dos clases de hombre, y siempre serán enemigas; tratar de reconciliarlas es esforzarse por destruir la existencia». Así, para Nietzsche, no hay nobleza sino en el rechazo apasionado de elegir, en la preocupación trágica por mantener las contradicciones. Y, dirá Kierkegaard, hay que pensar una cosa y, en el mismo momento, tener dentro de uno mismo aquello que es más opuesto a dicha cosa, pensar al mismo tiempo los puntos extremos de la oposición y unirlos en la existencia.

William Blake no representa solamente un pensamiento que, desde el final del siglo XVIII, propone una inversión de los valores, una llamada a las fuerzas demoniacas, una conjunción orgullosa de poderes opuestos. Esa rebeldía no da del todo cuenta del hombre que, fuera de toda comunidad y al no encontrar en las formas religiosas de su época el sentido de su destino, se lanzó a una trágica aventura espiritual cuyos peligros no podemos medir y que ha permanecido desconocida para nosotros. ¿Intentó William Blake una experiencia mística cuyas visiones serían el lejano reflejo de la misma? ¿Alcanzó la unidad profunda de las cosas bajo la forma de una luz desgarradora, capaz de transformarlo y de explicar su rebeldía? ¿O tan solo tuvo ambiciones espirituales que reunían mediante la fuerza de la poesía las imágenes que requerían, como el sello de la verdad, su pasión y su deseo? Si, a los cuatro años, vio a Dios en su ventana, ¿acaso fue como un genio poético, precozmente llamado a quebrantar las apariencias banales, o expresaba su visión un sobresalto más profundo, una adivinación de otra esencia? Él mismo no aporta sino respuestas evasivas. ¿Dónde ve usted sus visiones?, le preguntan. Aquí, dice, y se golpea la frente. Así, en *El matrimonio del cielo y el infierno*, Isaías afirma: «Ciertamente, no vi ni oí a Dios ninguno por medio de alguna percepción limitada de mis órganos, pero mis sentidos descubrieron lo infinito en cada cosa». Y, sin embargo, en torno a su persona, lo mismo que en torno a su obra, hay un enigmático resplandor que es

como un poder escapado de la noche y que expresa algo más que un sueño privado de existencia. Se percibe en él el esfuerzo de un ser que, antes de franquear los límites necesarios, ha abierto los ojos a un mundo en el que solo ha podido herirse, desgarrarse, en el corazón de la contemplación.

Lo que confiere a *El matrimonio del cielo y el infierno* un carácter de autenticidad inolvidable es que esa presencia misteriosa se expresa ahí mediante unas imágenes, de las cuales ninguna es gratuita, y mediante unos pensamientos que rompen sus contornos abstractos. La «visión memorable», en cuyo transcurso Blake, guiado por un ángel, ve la suerte que le tienen reservada en medio de las llamas eternas y encuentra culpable de impostura a su guía, transporta al espíritu a un lugar en donde se descubre a sí mismo en forma de un paisaje. Así también, los célebres proverbios del infierno, aquellos que exigen para el hombre la nueva dignidad de una suerte repleta de riesgos, abocada al deseo y a la locura, esas máximas que no están veladas por nada (*El camino del exceso conduce al palacio de la Sabiduría. — Exuberancia es Belleza. — No puedes conocer lo que es suficiente a menos que hayas conocido en primer lugar lo que es más que suficiente. — Si el loco perseverase en su locura, se encontraría con la Sabiduría. — Si otros no hubiesen estado locos, nosotros tendríamos que estarlo. — Es preferible asfixiar a un niño en la cuna que ilusionarse con deseos insatisfechos*), todos esos pensamientos que podrían no ser sino los rasgos de una moral vuelta del revés, se separan de su estricta significación y son las figuras de un mundo que la mirada se representa en vano. Así es, en un arte simbólico, la más completa metamorfosis. La idea se convierte en universo y la imagen, en pensamiento del abismo. La flecha que abre la noche es finalmente una abstracción.

## EN TORNO AL PENSAMIENTO HINDÚ

Al leer algunos estudios dedicados al hinduismo (e incluso el número especial de *Cahiers du Sud, Message actuel de l'Inde*), sorprende la facilidad con la que estos establecen un puente entre las formas más elevadas de la espiritualidad hindú y unos lectores a los que nada ha preparado para ese conocimiento. Al seguir esas explicaciones tan claras, parece que el lenguaje comporta fácilmente unos secretos molestos, aquellos precisamente que solo se pueden conocer cuando estalla el lenguaje; se tiene el sentimiento de que no solo no hay grandes dificultades de traducción entre el sánscrito y las lenguas occidentales, de que no solo unos conceptos, que pierden ya una parte de su sentido cuando se expresan en el vocabulario original, pueden ser transferidos sin nuevos perjuicios a unas lenguas verdaderamente ajenas, sino también de que las más elevadas experiencias místicas se comunican siempre y con la facilidad más sorprendente a cualquier lector razonable. Hay ahí una falta de prudencia cuyos inconvenientes no han visto en su totalidad unos escritores ciertamente muy alejados de cualquier frivolidad. Su deseo de orientar a los espíritus hacia el pensamiento hindú los ha vuelto descuidados con respecto a las dificultades con las que dichos espíritus deberían encontrarse con toda la razón para acceder a aquel. Han mostrado imágenes claras de lo que es oscuro en sí mismo o, más exactamente, de lo que no tiene sentido ni en la claridad ni en las tinieblas.

Benjamin Fondane afirma que uno solamente puede encontrarse desorientado y perdido en el corazón de la filosofía índica si ignora asimismo el alma de la filosofía occidental, sus corrientes místicas y sus exigencias desgarradoras. Eso apenas desplaza el problema. Pues, ante el Maestro Eckhart, san Juan de la Cruz o incluso ante Kierkegaard, resulta natural y necesario que el lector tenga el sentimiento no de estar a gusto, sino de perder el control; no de experimentar un vivo interés en su inteligencia y su corazón, sino de notar una preocupación, la de su pensamiento paradójicamente afectado y de su ser sacado fuera de sus carriles. Describir la espiritualidad hindú en unos términos que parecen hacerla fácilmente aprehensible resulta peligroso no solo porque esta tenga sus propias dificultades. El peligro empieza desde el momento en que se ha hecho creer que se podía captar con facilidad una disciplina espiritual auténtica. Entonces, la inteligencia inocente es despojada de sí misma por el acto de comprensión ingenua que cree colmarla.

Nunca se echará lo suficientemente de menos la ausencia de advertencias, destinadas a retomar del lector las verdades que las exposiciones bien conducidas le aportan demasiado generosamente. Cualquier comunicación directa de un pensamiento que no tenga que dejarse comprender directamente tiene un carácter cómico. Se asemeja al sermón de ese religioso del que habla Kierkegaard y que decía: no hay que tener discípulos; esa era su doctrina, la predicaba por doquier y, como era elocuente, lo seguían muchos discípulos que repetían a su vez: no hay que tener discípulos. Lo mismo ocurre cada vez que la razón discursiva entra tranquilamente en un ámbito al que su única forma de acceder debería ser la lucha con la contradicción, el desacuerdo infinito consigo misma, la pasión por la paradoja. En la paz, aquella capta, como una serena evidencia, el hecho de ser despedida; otorga a ese despido una interpretación que la satisface plenamente; recibe el no-saber como un saber que la razón

se formula en términos nítidos y que concede, en el borde del abismo, un descanso lleno de encanto. Ese engaño deja que una sombra invisible caiga sobre los libros complacientes. No la ven sino aquellos que, allí donde todo está claro, saben que no ven nada.

Un inconveniente semejante adquiere todo su sentido en las páginas en las que los colaboradores de *Cahiers du Sud* dan la palabra a unos pensadores hindúes contemporáneos con la esperanza de que una síntesis Oriente-Occidente pueda parecer posible. Es sabido que varios sabios de la India, y sobre todo Sri Ramakrishna y Vivekananda, han visto en esa síntesis el proyecto del porvenir. Han mostrado que la búsqueda de la verdad se proseguía, a través de las diferentes civilizaciones, bajo unas formas auténticas y que el acceso a lo absoluto era universal. Pero, de esa aspiración, ha resultado ante todo un esfuerzo para poner al alcance de los occidentales una sabiduría difícil; el vocabulario filosófico internacional ha suministrado los conceptos de intercambio de los que es pródigo; el extraordinario vigor sintético que es propio del genio hindú ha aportado el recurso de los símbolos que siempre le han permitido acoger los pensamientos más diversos sin renunciar a sus fuentes y ha forjado una imagen del hinduismo en la que Occidente ha podido tratar de reconocerse. La desgracia es que esa suerte de conciliación, ese intento por suprimir las barreras entre el pensamiento procedente de las Upanishads y Europa, no tiene el sentido que un europeo tendría la tentación de concederle. Cuando el hindú adapta con buena voluntad su vocabulario a determinadas formas occidentales de razonamiento, no es necesariamente, tal y como se le ha reprochado, porque las disciplinas de Occidente lo atraigan, sino, antes bien, porque esa complacencia forma parte de su visión profunda, porque esa nueva ambigüedad responde al acercamiento del que no se puede despojar a ningún lenguaje, porque hay en ello una parte

de verdad, lo mismo que la hay tanto en el sí como en el no. Allí donde cree ver la andadura de un pensamiento que se acerca a él para tornársele más accesible, el lector occidental se encuentra en presencia de un movimiento que, lejos de favorecer la comprensión, a su vez no es comprendido y se convierte en un nuevo motivo de malentendido. Se lo mantiene apartado por la tolerancia del hinduismo y, totalmente entregado a la satisfacción de los ilusorios pasos que este ha dado hacia él, está más alejado que nunca, creyendo interpelar a un vecino que mora más allá del mundo.

Unas perspectivas semejantes no permiten en modo alguno expresar un juicio acerca de la verdadera espiritualidad hindú, aun cuando ese juicio, formado desde fuera, fuese presentado como no siendo capaz de captar sino sus características superficiales, por consiguiente, como la expresión de una traición y de una añagaza. Pero las generalidades a las que habitualmente recurren los comentaristas son capaces de inspirar dos sentimientos contrarios y esas reacciones muestran los límites y los peligros de cualquier apologética de vulgarización. En primer lugar, no se puede negar que unos estudios sobre las experiencias místicas de la India hagan nacer en muchos espíritus un sentimiento de simpatía y de admiración. Si uno no se plantea como objetivo sino provocar un vago interés con respecto a las cosas espirituales, resulta evidente que un resultado semejante puede alcanzarse con unos medios aproximativos y que siempre resultará fácil excitar una curiosidad amigable hablando de un país tan admirablemente dotado como es la India y en el que la espiritualidad ha penetrado hasta tal punto en la vida social. Pero, una vez despertado ese sentimiento, los mismos comentaristas corren el riesgo de alejar a los espíritus que, al acarrear una angustia más penosa, se verán amenazados con ser colmados con demasiada facilidad. Porque, ¿qué es lo que han mostrado? Que la espiritualidad hindú ha triunfado portentosa-

mente, que ha triunfado a la vez por su extraordinario desarrollo en todo el pueblo y más todavía en el corazón de cada ser gracias a la beatitud que le aporta necesariamente al término de largas adversidades. Tras las explicaciones de los comentaristas uno se ve verdaderamente forzado a pensar que la espiritualidad hindú es una espiritualidad que triunfa demasiado bien, que está demasiado satisfecha de sí misma, que promete y brinda, sin lugar a dudas, la seguridad definitiva mediante la paciencia, el saber y la técnica. Y de esto resulta esa paradoja de que la doctrina cuya alma se ha buscado debido a una exigencia pesimista total parece desembocar en una concepción extrañamente optimista de la vida espiritual; que el pensamiento que ha aceptado situarse constantemente, en unas condiciones heroicas, ante lo absoluto, ya no tiene como ideal sino una disposición cómoda de la espiritualidad; y también, pues esas características aparecen en el hinduismo moderno, que la preocupación religiosa más austera, más pura, está finalmente destinada a servir a unas reivindicaciones nacionales y sociales, aquellas que mejor pueden obstaculizar la unidad de la vida, basada en una conciencia común de la existencia profunda. Repetimos que esos son los efectos de una exégesis desafortunada y que sería absurdo hacer que la responsabilidad de eso recayese sobre el Vedanta o las Upanishads. Pero esos juicios muestran al menos que los problemas espirituales no se pueden abordar sino con el mayor rigor y las precauciones más estrictas. Los occidentales que, como los demás pueblos, conocen sobre todo la charlatanería y la *palabrería*, poseen ese rasgo particular de hablar sin ton ni son y de creer, no obstante, en el lenguaje. Lo que las palabras les aportan tiene un sentido definido que ellos reconocen y que con posterioridad intentan organizar lógicamente. Por consiguiente, frente a cualquier enseñanza mística, nunca se los podría privar lo suficiente de lenguaje ni forzar al silencio, el único que puede desgarrarlos. Eso es lo que podrían

retener de la célebre leyenda que cuenta Shánkara. Un día, preguntado por Vashkalin, Bâhva le respondió lo siguiente: «Amigo, aprende a conocer el Brahman», y permaneció silencioso. Vashkalin repitió su petición por segunda y, después, por tercera vez. Pero Bâhva siguió callado. Al final, le dijo: «En verdad, te lo he anunciado. Pero no quieres comprender. Ese *ātman* es: uno no dice nada, se abisma en el silencio».

## LA EXPERIENCIA INTERIOR

Las palabras de Nietzsche: «He aquí la hora del Gran Mediodía, de la claridad más temible», a veces las escuchamos dentro de nosotros mismos cuando, tras haber arruinado la verdad que nos cobijaba, nos vemos expuestos a un sol que nos quema, sol que no es sin embargo sino el reflejo de nuestra indigencia y de nuestro frío. Quizá uno tenga ganas de repetir esas palabras (para comprobar su sentido) cuando haya leído el libro de Georges Bataille, *La experiencia interior*. La hora del Gran Mediodía es la que nos aporta la luz más fuerte; todo el aire está recalentado; el día se ha convertido en fuego; para el hombre que anhela ver es el momento en el que, al mirar, corre el riesgo de tornarse más ciego que un ciego, una suerte de vidente que se acuerda del sol como si fuese una mancha gris, inoportuna. De ese libro es preciso decirles a algunos que, si se acercan a él con una inteligencia frívola, con una inteligencia torpe, los dejará más frívolos, más torpes, más equivocados en su inteligencia de lo que la suerte había previsto. Este aviso sirve también para otros. Es preciso un azar para comprender a fondo lo que importa, otro azar —cierta oportunidad— para que uno se entregue a lo que ha comprendido. ¿Qué «crítico» no temblaría pensando en comprometer esa oportunidad, él, que únicamente está ahí para prepararla?

La experiencia interior es la respuesta que le espera al hombre cuando este ha decidido no ser más que pregunta. Esa deci-

sión expresa la imposibilidad de estar satisfecho. En el mundo, las creencias religiosas le han enseñado a poner en tela de juicio los intereses inmediatos, los consuelos del momento, así como las certezas de un saber inacabado. Si algo sabe es que el sosiego no aporta sosiego y que hay en él una exigencia a la medida de la cual nada se ofrece en esta vida. Ir más allá, más allá de lo que desea, de lo que conoce, de lo que es, es lo que encuentra en el fondo de cualquier deseo, de cualquier conocimiento y de su ser. Si se detiene, lo hace en el malestar de la mentira y por haber convertido su cansancio en una verdad. Ha elegido dormir, pero a su sueño lo llama ciencia o dicha — a veces guerra. También puede llamarlo el más allá. La historia muestra en efecto que el movimiento sin freno del hombre se ha convertido con frecuencia en la esperanza de un eterno descanso; la necesidad de ir siempre más allá en la fiebre de la relatividad ha hecho nacer un más allá absoluto; se ha aceptado, en nombre de un principio de inquietud, poner en tela de juicio este mundo y de este se ha sacado otro mundo al que se ha prohibido inquietar; el principio se ha sustancializado en su contrario.

Pero, cuando el inconformismo se apodera de esa perspectiva tranquilizadora; cuando rechaza la autoridad imprecisa y superior (Dios) que le ha otorgado su forma; cuando suprime toda esperanza en la vida y fuera de la vida, es el hecho mismo de la vida el que está ahora en cuestión, y el hombre se encuentra con el no-saber como la expresión de esa puesta en juego suprema, la cual procede a su vez de la insuficiencia y del inacabamiento humanos. El no-saber devuelve a la noche lo que un hombre sabe de sí mismo. Eso quiere decir dos cosas: en primer lugar, que el saber fundamental, que está ligado al hecho de ser, se deja de lado y, después, que se discute el hecho mismo de ser, el cual ya ni se considera ni se vive como posible. El no-saber empieza, pues, por ser ausencia de saber; es el saber ante el cual la razón ha colocado la negación, es al que ha pues-

to entre paréntesis con un esfuerzo torturado de conocimiento (la razón se puede decir a sí misma, en efecto, que el no-saber forma parte del saber y desemboca en unas fórmulas de este tipo: el hombre es un existente que comprende el hecho de que él está incluso en la experiencia que pone en tela de juicio esa comprensión; el no-saber es un modo de comprensión del hombre). Además, el no-saber atañe al hecho mismo de ser, lo excluye de lo que es posible intelectualmente y tolerable humanamente; introduce a quien lo experimenta en una situación a partir de la cual ya no hay existencia posible; ya no es un modo de comprensión, sino el modo de existir del hombre en cuanto que existir es imposible.

Ese inconformismo lo conduce la razón. Esta es la única que puede deshacer la estabilidad que es obra suya. Es la única capaz de continuidad, de orden e incluso de pasión suficientes como para no dejar subsistir ningún refugio. Pero, en cada una de sus andaduras, la acompaña la angustia; la angustia nace de los objetos que se le hurtan; es la proyección de un vacío más grande con ocasión del vacío limitado con el que ella mete miedo; del pavor que provoca saca el presentimiento de un pavor ilimitado y la visión clara de lo que lo torna inevitable; añade no solo el horror al horror, sino la preocupación por las causas que autorizan lo horrible y le confieren un mayor dominio. Tampoco se detiene, siempre es más fuerte que lo que se deja arrebatar; es un sentimiento que se experimenta trágicamente sin experimentarlo completamente, sin agotarlo nunca, estando por debajo de lo que se tendrá que experimentar, con retraso, perpetuamente con retraso —y sufriendo así dos veces— respecto a su sufrimiento. La dialéctica de la angustia lleva hasta sus últimas consecuencias el cuestionamiento del ser. Le retira cualquier posibilidad de salvar la más mínima parcela de sí mismo. Lo precipita en una caída sin fin en la que el ser se pierde debido al temor cada vez más vertiginoso de perderse.

Esa situación carece de salida. Cualquier salida es mentira; cualquier interrupción es la confesión de una degradación de la que se apoderan la angustia y el espíritu inconformista para sustituirla por un nuevo movimiento. El hombre obedece a una pasión, la pasión de lo positivo que se convierte hasta el infinito en obstáculo para sí misma, para la necesidad infinita de decir que sí, cuando es preciso, sin excepción, decir que no a todo (pues si dice que sí, su necesidad de afirmar se confunde con esa afirmación necesariamente particular, y ha de repudiarla o, si se limita a ella, desaparece, pierde su valor). Ese movimiento, durante el cual la razón se inhibe y luego es rechazada por su propio cese, pasa del plano discursivo a un plano en el que la acción, el discurso, las formas inteligibles y expresables de la vida ya no tienen cabida. Entramos de un salto en una situación que ya no está definida por unas operaciones útiles ni por el saber, entendido incluso como la privación del saber, sino que se abre a una pérdida de conocimiento, a la posibilidad de perderse sin contacto posible con el conocimiento. Ese estado, estado de violencia, de desgarro, de rapto, de arrebato, sería totalmente semejante al éxtasis místico si se lo despoja de todos los presupuestos religiosos que con frecuencia lo alteran y, dándole su sentido, lo determinan. La «pérdida de conocimiento» extático es propiamente la experiencia interior. La experiencia, hay que decirlo enseguida, no se distingue del inconformismo del que es fulgurante expresión en la noche. No es su término, no lo interrumpe, y aunque sea una respuesta, la respuesta al destino del hombre que se pone en cuestión, es una respuesta que no deja en suspenso la cuestión y que, lejos de hacer que esta última desaparezca, transforma al hombre por entero en esa interrogación torturadora con la que lo desgarra y lo divide de todas las maneras. En sí misma, la experiencia es tal que ya nada tiene valor, sentido, ni siquiera ella misma, y ese total desgarramiento, que es como el colmo de la negación, se experimenta

en un estado que tiene un carácter positivo, que es la autoridad, que el ser afirma separándose de sí; es, por consiguiente, esencialmente paradoja, es contradicción por sí misma, es el inconformismo que se expresa en una situación original, en una experiencia que uno puede vivir; es esa doble inversión que hace que el inacabamiento irremediable del todo, sin dejar de ser captado como tal, brinde un sentimiento sofocante de plenitud, de totalidad y que, debido a esa plenitud en el vacío, arranque al hombre de su suficiencia, y lo comunique con nada.

La comunicación cuya presencia acabamos de captar está ligada a todos los momentos de la experiencia interior. Inconformismo, experiencia, comunicación son unos términos que se requieren estrechamente — por no decir más. El inconformismo es la puesta en tela de juicio de un ser particular y limitado; también es, por consiguiente, un esfuerzo por romper con esa particularidad y esos límites; el aislamiento es una posición del ser que no le permite deslizarse fuera del ser; es apropiación, conciencia de la particularidad; es voluntad y orgullo de serlo todo en esa particularidad. Al individuo así encerrado en sí mismo, la experiencia le propone un objeto con el cual pueda comunicar; dicho objeto no puede ser finito ni aprehensible por medio de la acción, pues con él no habría comunicación, sino simplemente una toma de posesión servil, goce, es decir, fortalecimiento del yo egoísta; aunque dicho objeto sea un ser exterior infinito, la comunicación con ese ser, en la dificultad de una trascendencia que exige un intervalo infranqueable, supone, en efecto, el estallido de los límites, la pérdida de sí en el seno de lo que es inconmensurable para sí; sin embargo, en la medida en que el objeto exterior infinito es a su vez irrefutable, el ser finito que comunica con él solo se pierde en cuanto finito, pero se encuentra como ser, se afianza y se salva definitivamente en su existencia; entonces, la comunicación no es una pérdida total, sino que reserva, como un celoso tesoro, la

posibilidad de ser, de ser el ser mismo. La comunicación no comienza, pues, a ser auténtica hasta que la experiencia ha desnudado la existencia, le ha retirado lo que la vinculaba con el discurso y con la acción, la ha abierto a una interioridad no discursiva en la que aquella se pierde y se comunica fuera de cualquier objeto que pueda otorgarle un fin o que ella pueda dominar. No es participación de un sujeto con un objeto de la misma manera que tampoco es unión por medio del lenguaje. Es el movimiento en el que, cuando el sujeto y el objeto han quedado desvinculados, el abandono puro y simple se convierte en pérdida desnuda en la noche.

El paso del plano discursivo al plano no discursivo no se produce según un encadenamiento que lo torne necesario. Sin la voluntad angustiada que lucha contra el discurso por medio del discurso, sin el recurso a unas técnicas que liberen a la sensibilidad de la acción en la que está atrapada, difícilmente consigue el hombre una verdadera puesta en tela de juicio y se desperdiga en una búsqueda ociosa en la que solo persigue su sombra. Pero la llamada que se le hace al discurso, a las fantasías dramáticas, al silencio, todos esos ejercicios de contemplación y de súplica interiores pueden a su vez permanecer sin efecto; entre ellos y el éxtasis no hay vínculos decisivos ni continuidad real; por el contrario, hay un intervalo infinito que se franquea de un salto, que se puede no franquear nunca y que quizá solo se franquea por casualidad. Lo que se denomina la gracia conserva su valor como el principio de una decisión injustificable y gratuita. Se trata de la tirada de dados «afortunada» que me permite no ya ganar, sino jugar hasta el final, poner en juego lo que soy con un sentimiento extremo mediante el cual agoto todo el riesgo. De la misma manera que uno no puede entregarse voluntariamente a la angustia, tampoco uno es dueño, en el colmo de la angustia, de perderla perdiéndose totalmente uno

mismo. Uno se pone en juego, es decir, a expensas de la muerte, únicamente con la oportunidad del juego.

Este esquema que acabamos de esbozar no tiene más relación con la experiencia interior de lo que la tiene una ecuación con la vida trágica del corazón cuyos latidos analiza; y dicha comparación a su vez es inexacta, pues, para que comenzase a ser verdadera, habría que imaginar una ecuación que, en el momento de formularla, modificase el flujo y el reflujo, la función en el tiempo y la naturaleza del órgano que querría determinar. En cierto sentido, sin embargo, al discurso no le está prohibido tratar de hacerse cargo de lo que escapa al discurso; resulta incluso necesario porque así se puede ver que la traducción, aunque nunca es satisfactoria, conserva una parte esencial de autenticidad en la medida en que imita el movimiento de recusación que toma prestado y, al denunciarse como depositaria infiel, dobla su texto con otro que lo mantiene y lo borra con una suerte de semirrefutación permanente. Cual traducción auténtica, el libro de Georges Bataille, por esa razón, no se deja describir. Dicho libro es la tragedia que expresa. Aquel que roza su sentido, muy bien puede reducirlo a la pesadez escolástica. Su verdad reside en la quemazón del espíritu, en el juego del rayo, en el silencio lleno de vértigos y de intercambios que nos comunica. No nos conviene hablar de aquel como de una obra que se sopesa y se aprecia, sino que, por citar una vez más a Nietzsche, al que con frecuencia evoca, diremos lo que este decía del *Zaratustra*: «Esta es una obra totalmente aparte».

# LA EXPERIENCIA DE PROUST

Sobre la experiencia de Proust se han podido leer las publicaciones más diferentes y, por lo demás, las más precisas. Unos han subrayado su autenticidad psicológica; otros han visto en ella, por el contrario, un encuentro místico. Sin embargo, a pesar de todos los estudios, permanece una duda acerca del carácter de dicha experiencia, y las explicaciones de Marcel Proust, tan largas, tan completas y tan claras, no han sido suficientes para determinar su valor. Semejante ambigüedad procede sin duda de la naturaleza de la experiencia; procede asimismo de la necesidad que tuvo Proust no solo de interpretarla, sino de reducirla a una interpretación que se pudiese utilizar para el conocimiento literario. Tras haberse encontrado en varias ocasiones con esa suerte de presencia que padece en lo más profundo de sí mismo sin lograr hallar su significación, desde el momento en que consigue formarse para sí una traducción verosímil, le concede un sentido definitivo y, para expresarla, construye una obra que hace eterna su verdad. Por consiguiente, no solamente es el arte lo que quiere hacer «entrar en el reino del pensamiento», como dice Ramón Fernández en su libro *A la gloria de Proust*, sino que reconoce también que no hay arte posible sin una revelación no racional y que el sentido del arte consiste en restituir a dicha revelación una expresión de la que saque partido la inteligencia.

Que la naturaleza de Proust lo preparase para una auténtica experiencia mística es lo que percibimos en casi todas las páginas de su obra. Hay pocos libros que concedan tanto protagonismo a la angustia. Angustia del niño perdido entre el gentío; angustia cuando la falta de sueño afecta al espíritu; angustia, por la noche, cuando espera a su madre que se ha negado a darle un beso. La angustia es el alma del amor proustiano. Es el tormento de un deseo que solo se conoce en la ausencia y al que la presencia nada puede aportar. Aparece como una necesidad negativa desenfrenada que el no exaspera hasta el delirio y que el sí hace desaparecer sin compensación positiva. Todo eso es bien conocido. También es sabido que el narrador de *El tiempo perdido* está corroído por una ausencia de satisfacción que poco a poco le exige el sacrificio de todas las apariencias engañosas. Todos los valores que, en un determinado momento, pudo considerar como definitivos ceden ante una recusación que hace que los sienta como vanos: el amor, la amistad, el gusto por el mundo son los engaños de una conciencia que experimenta su vacío y que destruye lo que crea. Por otra parte, las creencias dogmáticas le resultan ajenas; no le sirven para nada, y la fría indolencia con la que las examina las aleja de él más que una objeción apasionada.

Esa angustia, que envuelve la obra en un horizonte cada vez más abrumador de tristeza, encuentra su expresión más completa en un sentimiento de la muerte que ninguna ilusión sustrae. La muerte está presente en primer lugar en la tarea del escritor que, a medida que escribe, ve que sus fuerzas disminuyen y se mete él mismo en la tumba. Los dos volúmenes de *El tiempo recobrado* en donde los personajes reaparecen travestidos por el tiempo, imágenes de una nada interior que no torna visible sino su desaparición, llevan la marca de esa fecha límite que solo la premura del trabajo podrá adelantar. La muerte está presente en las grandes escenas de la muerte de la abuela, de la

muerte de Albertine, de la de Bergotte que, como hace notar Ramón Fernández, prefigura la muerte de Proust; en sus preparativos es como su repetición general. Pero la angustia mortal no se expresa solo en el hecho de la muerte, también está profundamente ligada a las condiciones de la vida, se padece en esas intermitencias y en esos sueños que el olvido introduce en la conciencia que se pierde y no se restaura sino por casualidad. El tiempo perdido no es en modo alguno tiempo que se pierde debido a la muerte que, al ser su término, destruye inevitablemente lo que este había podido hacer que apareciese, sino que el tiempo se pierde porque el hombre muere continuamente y, salvo excepción fortuita, es su propia ruina, la ruina definitiva del ser que ha vivido determinado momento del tiempo. El sentimiento del tiempo perdido es la experiencia de una pérdida, análoga a la de la muerte, pérdida que probablemente no tiene ningún sentido, ninguna ley, y que nos hace vivir cada instante con la perspectiva de un doble abismo sin fondo.

La otra condición para una instancia de carácter místico es, junto con una conciencia angustiada, la presencia de un espíritu al que por encima de todo le importa su lucidez, que observa lo que lo engaña, conoce lo que lo oscurece y, en los momentos de mayor sufrimiento, colabora con ese sufrimiento sin sustituirlo por un estado de ilusorio sosiego. La angustia no ahoga la inteligencia en una confusión en la que perecería la ansiedad, y la inteligencia no se apodera de la angustia para hacerla más soportable. La sensibilidad más trágica y la razón más clara están unidas para denunciar las convenciones y cavan conjuntamente un vacío que saca de quicio cualquier deseo de suficiencia. La única excepción a ese régimen de desdicha y de angustia son los estados de sentimiento brusco que constituyen precisamente la experiencia propiamente dicha de Proust. Esos estados se han vuelto célebres en la historia literaria y psicológica. Todo el mundo recuerda la pequeña magdalena mojada en el té,

los tres árboles percibidos en el campo, los campanarios de Martinville, los adoquines del patio de Guermantes. En esos estados, Proust ha tenido cuidado de avalorar todo aquello que, al separarlos de la vida común, les otorga un carácter privilegiado. Se trata de impresiones involuntarias, unidas por casualidad, con un poder efectivo tan inmediato, con una fuerza de embeleso tan decisiva que disipan de inmediato cualquier inquietud respecto al porvenir, cualquier duda intelectual, y tornan indiferente la muerte. Proust también habla de éxtasis, de aturdimiento, de pérdida de conocimiento. No hay, pues, equívoco alguno acerca del alcance que quiere dar a esos estados que ha vivido. En una existencia condenada a la angustia, aparecen como la resolución de esa angustia, como el paso brusco a una forma de vida no discursiva, desgarro de la conciencia práctica, voluntaria y racional que, sin la ayuda de fantasías religiosas, se pierde más allá de cualquier conocimiento.

Reducida a ese esquema, la experiencia de Proust tiene una simplicidad por la que deslizan los comentarios. Por el contrario, si intentamos relacionarla con las explicaciones y las interpretaciones que Proust ha vinculado a ella, esta se torna intelectualmente muy fértil, pero parece perder una parte de su autenticidad. Ocurre en efecto lo siguiente. Proust descubre (nos contentamos con recordar en pocas palabras unos análisis que son bien conocidos) que esas «impresiones» dependen de su memoria; que competen a un acto imprevisible de reconocimiento; que, mientras que la perspectiva primera le ha resultado indiferente, mientras que la evocación por medio de la memoria voluntaria no ha interesado en modo alguno a la sensibilidad, mientras que finalmente el encadenamiento racional de sus recuerdos no tiene ningún valor privilegiado, la reminiscencia de la sensación primera, por el contrario, puede arrojarlo a un estado de felicidad con el que nada es comparable. Esta explicación de Proust no es todavía una interpretación. El es-

critor constata que las revelaciones interiores están ligadas a un fenómeno de memoria; señala que esa conmoción extraordinaria se produce justamente con ocasión de una reminiscencia, de un presentimiento del pasado; ve también que el despertar de una sensación antaño indiferente le produce un sentimiento de regocijo en el que toda su vida le parece estar comprometida y a salvo. Hay ahí un hecho que debe ser considerado como la característica de cierta naturaleza psicológica, naturaleza singular que no saca nada de la sensación en sí misma, pero que recibe de su imagen o de su renovación en una imagen inconsciente un sentimiento único y milagroso.

Después, en presencia de ese estado que ha aparecido más allá de la razón y como una interrupción de la vida activa, Proust hace un esfuerzo para darle sentido, para interpretarlo. Sin preguntarse si el conocimiento discursivo tiene derecho a hacerse cargo de esa revelación que está destinada a escapársele, pone a punto, a partir de esa presencia desnuda, una concepción grandiosa, un movimiento intelectual cuya realización es toda su obra. Le parece que, si ese brusco acercamiento de un instante presente y de un instante pasado es capaz de inspirarle una certeza que desafía a la muerte, es porque aporta la prueba de que la muerte por la disolución en el tiempo no es completa, porque subsiste un vínculo a través de las intermitencias y los olvidos del corazón, vínculo que no le es accesible a la memoria prudente ni a la inteligencia, ya que está oculto por las formas opacas de la vida lógica, pero que, una vez descubierto y retomado, reduce definitivamente la angustia al silencio. Asimismo, a Proust le parece que esas impresiones esenciales ponen a su disposición la sucesión pura y original del tiempo, esa existencia distendida, enorme, monstruosa, que el tiempo conforma para cada uno, en cuya cumbre se encuentra cada uno y que, al moverse, desplaza consigo. Como se ve, estas son las dos consecuencias complementarias —y no contradic-

torias, como se ha creído— que saca Proust de su experiencia. Encuentra en ellas esa seguridad de que el ser que perdura sobrevive a la muerte aparente que le confiere cada momento del tiempo, puesto que el encuentro fortuito del presente con un pasado análogo establece la necesidad de un vínculo (es lo que Proust entiende cuando habla de estar «fuera del tiempo», «liberado del orden del tiempo», es decir, liberado de la muerte del tiempo). Y, además, puesto que la duración del ser en el tiempo no es pérdida definitiva, pura y simple, sino existencia, decide volver a encontrar esa existencia tal y como le permiten imaginarla las impresiones irreductibles que ha tenido el privilegio de tener (entonces habla «de aislar, de inmovilizar —el tiempo que dura un rayo— lo que el *ser* no aprehende jamás: un poco de tiempo en estado puro»).

Esta interpretación, que ha sido la razón de ser de la obra de Proust y a la que ha aportado una justificación gloriosa, supera, de eso no hay duda alguna, lo que su experiencia propiamente dicha le ofrecía en su pureza inmediata. Por un lado, admite sin examen que esos estados interiores, mediante los cuales el ser se libera de los valores prácticos y discursivos, puede utilizarlos el conocimiento unido al arte y tienen sentido más allá de las condiciones en las que se producen. Con estos pretende captar algo que tiene un valor definitivo, que torna inútil e imposible la angustia de la que no son, sin embargo, sino la inversión, y que escapa a la objeción, hasta ahí considerada irrecusable. Por otro lado, considera unas condiciones psicológicas, ligadas a esos estados, como su misma sustancia. Del hecho de llegar al privilegio del deslumbramiento con ocasión de un fenómeno de memoria concluye que el deslumbramiento es una revelación del tiempo, del tiempo en el que el ser no muere, sino que existe según unas perspectivas generalmente desconocidas pero no incognoscibles, y piensa que al estudiar esas impresiones simples, al recrearlas con la memoria y al iluminarlas con la in-

teligencia, hará revivir la realidad del ser que perdura, volverá a encontrar en forma de tiempo esa realidad que la angustia veía perdida con el tiempo. En resumidas cuentas, el abuso —infinitamente fructífero si se tiene en cuenta su obra, pero completamente distorsionador si se contempla el carácter de esos estados— que hace Proust de su experiencia se produce siguiendo tres direcciones. En primer lugar, entrega al conocimiento, como capaz de suministrarle un sentido objetivo, lo que no se experimenta sino como un desgarro de dicho conocimiento. Se apodera del sentimiento desconcertante de felicidad que ahí encuentra y que no es sino la resolución fortuita de la angustia para tornarlo eterno y liberarse de cualquier ansiedad. Finalmente, identifica las condiciones y los medios de la experiencia (fenómenos de la memoria que le permiten sustraerse de la vida banal) con la verdad y el sentido que cree poder atribuir a la experiencia.

La obra de Proust ha salido de unos estados misteriosos que parece que solo le fueron propuestos para que esa obra se escribiese. Han servido de estímulo para una extraordinaria avidez de conocer y, siendo como eran en primer lugar una ruptura de conocimiento, han suministrado un alimento inagotable para el conocimiento literario. Sin embargo, el aspecto menos sorprendente de *El tiempo perdido* no es que, en el torrente de imágenes, de acontecimientos, de teorías, de figuras cuya fuente, abusivamente, han sido, dichos estados hayan conservado el valor de un secreto, sin dejar de parecer siempre, de acuerdo con el poder que les era propio, más misteriosos que la obra misma, toda ella, no obstante, cargada de misterios. En eso Proust no ha traicionado la revelación con la que se encontró y cuya imagen más amplia y más admirable ha ofrecido como para mostrar que esta no lo agotaba.

# RILKE

Es demasiado tentador mantener el recuerdo de Rilke dentro de un círculo en el que los intercambios no solo se realizan en secreto, sino también en lo indistinto. El hecho de que mística sea una de las designaciones de su poesía explica por qué tantos amigos buscan un acuerdo con ella sin investigar lo que ese acuerdo puede ser. E incluso la palabra mística resulta todavía demasiado determinada. Edmond Jaloux en el volumen *Rilke y Francia* señala que los poetas que escribieron en torno a los años 1890 y 1895 tenían en común una suerte de misticidad. (Es el vínculo que reúne a Stefan George, a Gabriele d'Annunzio, a Maurice Maeterlinck, a William-Butler Yeats y al mismo Proust). Nada más impreciso que esa misticidad difusa. Expresa tanto la alianza de la poesía y de la vida espiritual como un esfuerzo para abrir la sensibilidad a lo que en apariencia no pertenece a su ámbito, para vincular la muerte con la naturaleza, lo que no es con lo que es — y eso, fuera de cualquier forma dogmática e incluso de cualquier afirmación religiosa de una existencia absoluta. En la medida en que Rilke aparece como un testigo de esa tendencia, parece que también puede estar de acuerdo con lo que esta tiene de más vago, y aquellos para los que ha representado una revelación solo desean acercarse a ella de buen grado a través únicamente de los presentimientos de su sensibilidad inquieta.

Que la vida de Rilke signifique, sin embargo, una cosa totalmente distinta; que su experiencia profunda no tenga nada que ver con las facilidades del instinto y los movimientos de la inconsciencia; que, por el contrario, sea exigencia de una conciencia que se amplía, búsqueda de una verdad difícil; todo eso es lo que torna sensible la más mínima reflexión sobre lo que fue y lo que hizo. La soledad de Muzot, asilo transparente y puro, está cargada de la angustia que la soledad no dejó de causarle y del esfuerzo que debió realizar para alcanzar, a través de las resistencias de su naturaleza, el silencio que la contrariaba a la vez que la colmaba. Cuando afirma que la vida y la muerte son una sola y misma expresión, que la muerte es el lado de la vida que no está vuelto hacia nosotros y que nosotros no esclarecemos, el camino de esos dos reinos no se encuentra en la disolución del espíritu, en los extravíos de la sensibilidad, sino que lo dice claramente: «Debemos intentar percatarnos de *la más grande conciencia* de nuestra existencia, que tiene su hogar en los dos ámbitos ilimitados y se alimenta de ambos de forma inagotable…». Hace de su obra el fruto de lo que es difícil; no la vincula con el azar, sino con una necesidad que exige que la vida del creador se torne en problema; la separa del reposo y de la negligencia. «Sabemos poca cosa —escribe a Franz-Xaver Kappus—, pero que tengamos que atenernos a lo difícil es la única certeza que no debe abandonarnos. Es bueno estar solo, porque la soledad es difícil. Es bueno también amar, pues el amor es difícil».

Podemos pensar que el éxito de *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* contribuyó a vincular con su nombre los valores de una soledad pasiva, de un pavor que recurre a una salida cualquiera, de una inquietud que se desgarra sin sobreponerse. Pero precisamente *Los cuadernos*, aunque las obras del último período los prolongan con nuevas experiencias, tienen una significación mucho más considerable que aquella en la que se los en-

cierra comúnmente. Aun teniendo una gran intimidad con el pensamiento de Rilke, se cae con facilidad en una interpretación un poco simple que convierte a Malte en el héroe vencido por la angustia, sin detenerse en el sentido que puede tener esa derrota. Unos, como Emil Gasser, encuentran la idea central de *Los cuadernos* en la despiadada erosión de la existencia. Otros, por ejemplo, la señora Kippenberg, dicen que Malte Laurids es la víctima expiatoria de la vida; que, aunque el propio Rilke se salva, el joven danés, bajo cuyo rostro se ve, sucumbe ante la prueba y, por haber ido al encuentro de la miseria y de la soledad, ahí se destruye y ahí perece. Es este un punto de vista que quizá solo tiene un sentido ilusorio. Porque, en la situación en que se encuentra Malte, en la que se encuentra Rilke, ¿qué significa el hecho de ser salvado, de no ser salvado? Llegar hasta el final de la prueba: eso es lo que se le pide al que se somete a ella; no se trata de evitar las transformaciones con frecuencia terribles que exige, las metamorfosis que, en relación con la vida banal, parecen degradantes; lo que está en cuestión ni siquiera es la posibilidad de mantenerse intacto a través de la destrucción y de pasar por la llama sin ser consumido; ¿quién, desde fuera, podría ahí reconocer dónde ha habido pérdida, dónde ha habido enriquecimiento, puesto que a perderse y perderse sin condición es a lo que justamente conduce la experiencia? La única regla de la prueba es serle fiel hasta su término, pero este término es en sí mismo inaccesible. Es preciso ir hasta el final de una situación para la que la expresión «hasta el final» no tiene más que un sentido que siempre se sustrae.

Lo que se llama la derrota de Malte, lo que el propio Rilke llama su aplastamiento, es la condición de lo que aparece también como la salvación del poeta. Quizá sea necesario recordar que el pavor al que el héroe de *Los cuadernos* se enfrenta no es solo el miedo vago, indeterminado, cuyos recuerdos de infancia le aportan imágenes de que ese sentimiento, presentándose ba-

jo las máscaras más diferentes, la de la inquietud de la fiebre así como la de la angustia fría y meditada, no se confunde necesariamente con el estremecimiento prontamente calmado de la juventud, sino que tiene precisamente esa profundidad de ser tan insondable en el temor del niño como en la ansiedad fundamental del hombre. Desde el momento en que la angustia aparece en su exigencia vacía, como una soberana que atrae mediante la repulsión y ordena mediante la desobediencia, es toda ella aquello que pretende ser y resulta completamente inútil decir que, con esta forma, es superficial y, con esta otra, más auténtica. En realidad es la misma por doquier. El objeto al que parece ligada no es sino, de forma provisoria, aquel que la provoca; nos angustiamos ante algo, pero todo alimenta esa angustia y uno de los efectos de la angustia es disolver, reducir a nada, hacer aparecer como no siendo nada ese algo debido al cual soportamos un sufrimiento mortal.

Si dirigimos nuestra vista hacia los grandes temas de la angustia de Malte Laurids, vemos que a menudo adoptan dos formas. En un principio, el joven pierde el control ante lo real por el esfuerzo que hace para ver y para experimentar las cosas: «Aprendo a ver —dice—. No sé por qué todo penetra en mí más profundamente y no permanece donde, hasta ahora, siempre acababa». Es significativo que vincule el poema de Baudelaire, «La carroña», a la tendencia que condujo a Cézanne a la expresión objetiva. Y es que, para Rilke, el horror de las cosas, las determinaciones horribles, angustiantes, de las cosas las convierten en objetos. La angustia le descubre al hombre que en cada parcela del aire existe un no sé qué terrible, y esa existencia de lo terrible es la prueba misma de la existencia. Quien no ha experimentado que la realidad es pavorosa no tiene conciencia de lo que quiere decir: ser real. En resumidas cuentas, mediante la experiencia de la angustia las cosas se revelan no solo dentro de un conjunto caótico e informe, sino también en

la nitidez de sus figuras, bajo la apariencia determinada de sus contornos, es decir, como lo que necesariamente está afuera.

La muerte es el otro polo que la angustia indica. Pero la angustia ante la muerte no solo es el pavor ante el hecho de morir (como así lo expresan las primeras palabras de Malte: «¿Es aquí, pues, donde las gentes vienen para vivir? Yo estaría más bien tentado a creer que aquí se muere. He salido. He visto hospitales. He visto a un hombre que se tambaleaba y se desplomaba», etc.); es también ese sentimiento de que a determinados hombres solo les es dada una muerte de confección, una muerte impersonal, una muerte que no se ha alimentado de sus vidas, que no ha crecido con ellas. Malte tiene el presentimiento de lo que es una muerte auténtica y por eso Rilke atribuye a su héroe el relato de la muerte del chambelán («Quizás —dice en una carta — ha triunfado en la prueba, a pesar de todo: ¿acaso no ha escrito la muerte del chambelán?»), «muerte terrible e imperial, que el chambelán había portado en él durante toda su vida», muerte que ciertamente no es tranquilizadora, que es la más solitaria, la más dura de las muertes, cuya voz resuena durante las noches y hiela la sangre a aquellos que la oyen, pero que está en consonancia con la vida, es su doble nocturno, el reverso de su significación. Por el contrario, los hombres que se atollan en la vida misma, esos «desechos, esos despojos humanos que el destino ha escupido», que «fluyen lentamente a lo largo de la calle dejando una huella sombría y sucia», esas piltrafas entre las que el joven danés siente que también él va a perderse, desde la existencia discurren hasta la muerte, más flácidos que los escarabajos que pisamos. La angustia suprema es aquella en la que sorprendemos a hombres de esta índole en el momento en que la agonía les revela que pasan del sinsentido al sinsentido, del sinsentido de la vida al de la muerte. «Sí —dice Malte de un moribundo—, él sabía que en ese momento se alejaba de todo, no solamente de los hombres. Un instante, y todo habrá perdi-

do su sentido, y esta mesa, y esta taza y esta silla a la que se aferra, todo lo cotidiano y lo cercano, se tornará ininteligible, ajeno y embarazoso».

La realidad y la muerte, lo real experimentado mediante la experiencia de lo horrible en su significación objetiva, la muerte profundamente sentida como la pérdida de todo sentido: a estas formas extremas, en la fiebre, el temblor, entre los peligros más grandes, la angustia conduce al joven héroe de *Los cuadernos*. No hay ahí ninguna erosión en lo indeterminado, ninguna derrota en la incertidumbre enfermiza del sueño, sino los primeros momentos de una experiencia cuya afirmación ha intentado Rilke hasta el final. Cuando dice en *Vergeles*: «Debemos aceptar todas las fuerzas extremas»; cuando más tarde, en las *Elegías*, da forma a la necesidad de abrir las cosas a la muerte y de establecer la muerte en lo visible; cuando declara en su carta a Witold von Hulewicz: «La afirmación de la vida y la de la muerte se revelan como formando una sola cosa. Admitir la una sin la otra es, del mismo modo que aquí celebramos su descubrimiento, una limitación que finalmente excluye todo lo infinito», Rilke ilumina con una luz directa la doble revelación de la angustia tal como *Los cuadernos*, de una forma oscura, la habían presentado a Malte, y muestra la unidad de sentido que esta doble revelación puede adquirir para «una conciencia puramente terrenal, profundamente terrenal, venturosamente terrenal». Hace que se junten lo real y la muerte, «no en un más allá cuya sombra oscurece la tierra, sino en un todo, en el todo». Por otra parte, ese sentido común de lo visible y de lo invisible, esa necesidad que tiene el hombre de descubrir entre las cosas los equivalentes de las visiones interiores es lo que *Los cuadernos* relatan ya como una aspiración desesperada, como el acto de violencia suprema en el que el poeta que lo intenta solo puede sucumbir: «Y entonces —dice—, sucedió que te quedaste sin recursos. Las dos extremidades que habías plegado hasta

juntarlas, rebotaron y se separaron. Tu fuerza demente se escapó del junco flexible, y fue como si tu obra nunca hubiese sido».

Si *Los cuadernos* le parecen a Rilke el testimonio de un fracaso, no es porque la obediencia a la angustia le parezca la vía del extravío, ni porque la revelación de la angustia no sea sino la expresión desdichada de verdades de las que habría que desviarse; lo es en la medida en que Malte, en el punto extremo de su terror, no consigue salir de sí ni amar lo que lo aterra. La angustia ciertamente le revela la realidad en su valor objetivo; pero no puede vincularse, en el amor paciente que es el único que le haría descubrir su sentido, con esa realidad que aprende a ver por medio del estremecimiento y el pavor. Y, de la misma manera, a esos desechos en cuyo destino ve la muerte reducida a nada, a esas viejecitas que se cruzan sin cesar en su camino, que le ofrecen no se sabe qué en una horrible tentación que rechaza, los ve y puede decir de ellos lo que dice del ciego: «He visto a un anciano que estaba ciego y que gritaba. Eso es lo que he visto. Visto está». Pero dice también: «No tengo el corazón para vivir sus vidas». Amar, irradiar una luz inagotable, es lo que Malte intenta en vano sumido en la ansiedad de su soledad en la que se debate terriblemente para no perderse por completo. Ahí está sin duda el límite de su experiencia o al menos lo que marca su carácter provisional. La angustia es lo suficientemente grande para atraerlo hacia las imágenes de su propia pérdida, hacia la realidad, hacia la muerte; pero no es lo suficientemente grande para hacer que él mismo se pierda, para arrojarlo a la comunicación que representa para él el «don sin límites». ¿Qué dice de sí mismo, cuando vuelve conmocionado, después de ver a su vecino de mesa bruscamente arrebatado por la muerte, sentado ahí, esperando que todo se haya consumado, sin oponer ya más resistencia? «Y yo todavía resisto». Ahí está la suerte de Malte Laurids Brigge: en el momento de

lanzarse a la aventura irreparable debe resistir y sobrevivir, rechaza el tiempo de la explicación que torna vanas todas las cosas, aparta las palabras que se desanudan y las significaciones que se deshacen y dice —deseos llenos de ternura humana, pero que eternizan su vida y le impiden amar su muerte—: «¡Me gustaría tanto permanecer entre las significaciones que se han vuelto tan queridas para mí!».

# EL MITO DE SÍSIFO

Un escritor para el que escribir es tanto un instrumento de meditación como un medio de expresión es conducido hacia los más antiguos mitos. Hay que seguir soñando con Prometeo, con Orfeo; y podemos también interesarnos por Sísifo. Incluso es digno de señalar que este héroe del tormento sin sentido solo tenga un lugar relativamente mediocre en la literatura. Su historia parece un poco breve. ¿Fue condenado por haber traicionado a los dioses, encadenado la muerte, amado la vida hasta el punto de ofrecerle en sacrificio la supervivencia? La leyenda deja todo esto en la incertidumbre y solo se preocupa de su castigo. Lo vemos en los infiernos condenado al horror de un trabajo sin esperanza, siempre el mismo y resultando siempre inútil en el momento en que se acaba. Lo miramos cuando empuja con todo el esfuerzo de su cuerpo agotado la enorme piedra que lo aplasta; después lo seguimos cuando, tras la roca que cae de nuevo, desciende hacia el mundo inferior desde donde tendrá que remontar sin fin. Este extraño héroe está ligado a una realidad desrazonable. Porta sobre sí la singularidad de un infortunio que lo compromete a esforzarse para nada. No solo parece maldito por estar ligado a un destino del que ya no puede salir; está asimismo entregado a una paradoja que lo obliga a ser fuerte, a consumir sus fuerzas y a no hacer nada. Cada vez que se encuentra de nuevo en la base de la montaña, es un hombre intacto, con toda su potencia, y cuando, cerca de la

cumbre, la piedra se le escapa, apenas es un hombre, después de haber puesto todo su ser en una tarea que se queda en nada. Sísifo da vida de este modo a un mito bastante penoso. En un mundo en el que cualquier energía gastada debe desembocar en una acción real que la conserve, Sísifo es la imagen de aquello que se pierde, de un intercambio eternamente deficitario, de una balanza en perpetuo desequilibrio. Representa una acción que es lo contrario de la acción; simboliza, mediante su trabajo, lo que es lo opuesto del trabajo. Es lo útil-inútil, es decir, en relación con un mundo profano, lo insensato y lo sagrado.

En su ensayo sobre *El mito de Sísifo*, Albert Camus, tras la máscara de este héroe intentó describir y considerar en su nivel más auténtico el sentimiento del absurdo que le parecía inseparable de la sensibilidad y del pensamiento contemporáneos. Las intenciones de esta obra llegan lejos. Porque no solo ponen de manifiesto un problema en el que el hombre de hoy se reconoce con una especie de complacencia y un orgullo inconsciente; intentan sobre todo vincularlo a ese problema por medio de cadenas que no pueda romper. Aquellos que lo lean como un intento de explicación de nuestro tiempo, como un esfuerzo por reunir bajo una misma perspectiva modos de pensar y de sentir dispersos, encontrarán en este ensayo análisis que los iluminarán; pero Albert Camus se dedicó a algo más serio y más exigente. Nadie se sirve del absurdo como un medio para ver con claridad. Uno lo afronta y lo sostiene en una experiencia que solo puede ser irrisoria si no es llevada hasta el final. El libro de Camus merece, por la intimidad de las experiencias con las que parece estar compuesto, ser apreciado un poco mejor que como un libro literariamente notable.

El sentimiento de absurdidad es inapresable. Se experimenta con evidencia en las situaciones más habituales, pero el análisis que busca expresarlo solo encuentra vestigios insignificantes. El hombre que, de repente, piensa que envejece, que las pala-

bras «mañana», «más adelante», ya no tendrán sentido para él, se siente rozado por el absurdo; del mismo modo, si mira un rostro, una piedra, un rincón del cielo, escapando de las imágenes de la costumbre, puede ser sorprendido por un sentimiento de extrañeza irreductible; y tiene lugar la impresión de sinsentido que nos llega no de estados excepcionales de nuestro pensamiento, sino de la coherencia y de la lógica de nuestro mecanismo mental: lo racional, desde un determinado punto de vista, es también lo absurdo. Podemos buscar ejemplos de esta situación *sui generis* tanto en el arte de vivir como en el arte a secas, tanto en los «instantes» que iluminan la vida cotidiana como en la corriente monótona de una existencia que nada altera. Pero el espíritu tiene sobre todo el privilegio de iluminar el absurdo. Lo hace de una manera simplista, abrumadora, inexorable, de una manera que ninguna sutileza argumental puede enmascarar. Por un lado, se vuelve hacia el mundo y lo ve de tal modo que la razón no puede rendir cuenta de él; después, se vuelve hacia el hombre y lo descubre infinitamente ávido de esa explicación que no puede alcanzar. Aquí, una realidad que puede ser descrita, expresada por medio de leyes, utilizada como instrumento de poder, pero que nunca se pone en claro ni se concibe en su totalidad; allí, un ser que aspira sin descanso a la claridad, que recurre sin término, ante la diversidad que encuentra, a una unidad que se sustrae. Esto es el absurdo. Depende del hombre y del mundo. Está en esa relación que vincula a un ser cuya vocación es la búsqueda de lo verdadero con un universo en relación con el cual esa búsqueda carece de sentido. Procede de la confrontación incesante de lo absoluto, objeto del deseo del hombre, con lo relativo, respuesta del mundo a ese deseo.

Estas constataciones son las de siempre. Son simples hasta el punto de que parece que no tienen fuerza. Pero es aquí donde aparece la originalidad del absurdo. Mientras que las religio-

nes, para justificar la llamada a la unidad que la existencia pisotea, han propuesto la fe en otra existencia que da satisfacción a esa llamada; mientras que los filósofos han construido, por encima del mundo que se desmorona y huye, un mundo esencial que subsiste, el espíritu absurdo acepta tal cual la contradicción que le es dada, se encierra en ella. Toma conciencia de ella, la agudiza y, lejos de intentar salir de ella mediante evasivas y escapatorias, pretende vivir de ella como de la única pasión que pueda satisfacerlo. Según una imagen de la que los filósofos y escritores se han servido a veces, el pensamiento, después de disipar el velo de las apariencias, se descubre de repente en la soledad de una región extrema en la que ya no tiene ni punto de referencia, ni razón de ser, ni esperanza de salida alguna; pero de esta imposibilidad hace en adelante su destino y en ella se exalta desgarrándose. Albert Camus constata que apenas hay filósofos que en nuestros días se hayan aventurado por esos desiertos y hayan reconocido en ellos el imperio del pensamiento. De Husserl a Heidegger, de Kierkegaard a Jaspers y a Chestov, distingue toda una familia de espíritus cuya influencia sobre nuestro tiempo es evidente y que, todos ellos, han hecho aparecer alguna cara de la reflexión absurda. No sería suficiente decir que estos filósofos han bloqueado la ruta a la razón. No solo han convertido en ruinas el universo razonable; han tomado esas mismas ruinas como su dominio, el exilio como patria, y, en la contradicción, la paradoja, el vacío, la angustia, han embarcado la realidad del hombre en una aventura en la que solo puede encontrarse como enigma y como pregunta. Y de igual modo los grandes escritores de esa época se agotaron en la creación de obras, espejos del absurdo. Sade, Melville, Dostoievski, Proust, Kafka, Joyce, Malraux, Faulkner, otros tantos novelistas que han otorgado al sinsentido la garantía de un arte acoplado razonablemente al absurdo.

Es fácil captar en un breve esbozo algunos temas de la absurdidad. Menos sencillo es mantenerlos en todas sus exigencias y llegar hasta el final de aquello que proponen. Según Albert Camus, las filosofías existenciales que con tanta fuerza han reconocido la realidad de lo que no tiene sentido solo parecen tomarla como punto de partida para liberarse de ella y encontrar ahí el principio de una explicación. Unas veces, del hecho de que lo imposible se da en el universo extraen la conclusión de que hay que glorificar la excepción, imponer silencio a la razón, que es la regla, y salvarla haciéndole tomar conciencia de su fracaso. Otras veces, recurren a la aptitud que tiene la razón para percibir la realidad desrazonable del mundo y construyen un nuevo modo de inteligibilidad en el que el sinsentido se torna en una simple categoría del pensamiento. En ambos casos se ha eludido el absurdo. O se ha propuesto, como respuesta a la razón, su pregunta al mundo oscuro, o se ha considerado la ininteligibilidad del mundo como la verdad de una significación superior. La razón acepta preguntar en vano y encuentra en esa derrota la vía que la lleva a la trascendencia. El mundo hace de su irracionalidad concreta el tipo de una racionalidad nueva. Las doctrinas se evaden mediante un salto ilegítimo de la pasión que lleva a cabo una oposición entre el espíritu que quiere comprender y el mundo que no puede ser comprendido: pasión que expresa y fundamenta el absurdo. A ese salto, con el absurdo como trampolín, Camus lo llama el suicidio filosófico.

El examen, sucinto, de los filósofos contemporáneos tiene ese interés de volvernos más cercano el problema en el que estamos encerrados. Hemos calificado como absurda esa situación del hombre que aspira apasionadamente a la claridad y a la unidad en un universo en donde esa aspiración al final siempre está frustrada. A quien acepta esta situación como único dato, se impone ahora, como una evidencia irrefragable, la regla de no intentar salir de ella mediante ningún escamoteo, de preser-

varla en todo su rigor, puesto que no puede evadirse de ella de forma válida y de vivirla teniendo conciencia de todo lo que exige. Desde el momento en que, con todas mis fuerzas, me aferro, como si fuera el único posible, a un universo en el que mi presencia no tiene ningún sentido, es preciso que renuncie totalmente a la esperanza; desde el momento en que, contra viento y marea, mantengo mi voluntad de ver claro, sabiendo a la vez que la oscuridad no disminuirá jamás, es preciso que renuncie totalmente al descanso; desde el momento en que solo puedo cuestionarlo todo sin darle a nada, ni siquiera a este inconformismo, un valor absoluto, es preciso que renuncie a todo, incluso a ese acto de rechazarlo todo. Ausencia total de esperanza, insatisfacción consciente, lucha sin fin: estas son las tres exigencias de la lógica absurda; definen en adelante el carácter de la experiencia que consiste en vivir sin apelación. ¿Esto es todo? Podría serlo, pero Camus piensa sacar otras consecuencias de la condición en la que ahonda. Constata en primer lugar que el suicidio es un falso desenlace para el absurdo; salir de la vida porque la vida no tiene sentido es aceptar estar vencido y poner fin a un destino desrazonable en lugar de mantenerlo mediante una rebeldía constante. La muerte se nos da como un posible inevitable que a cada instante nos libera del mañana. El hombre absurdo vuelto hacia la nada como hacia la absurdidad más evidente se siente lo suficientemente ajeno a su propia vida para aceptarla, recorrerla, e incluso acrecentarla. Vive porque es absurdo vivir y desea vivir lo más posible, el mayor tiempo posible; abraza el presente y la sucesión de presentes de un alma siempre consciente; acepta como una oportunidad la duración que lo mantiene frente al mundo; fuera de la única fatalidad de la muerte, todo, gozo o felicidad, es libertad para él.

«De este modo —dice Camus—, saco del absurdo tres consecuencias que son mi rebeldía, mi libertad y mi pasión. Median-

te el juego sin más de la conciencia, trasformo en regla de vida lo que era invitación a la muerte — y rechazo el suicidio». En su ensayo muestra qué estilo de vida responde a estas razones. Don Juan, el comediante o el aventurero representan el absurdo. «Estos príncipes carecen de reino. Pero tienen sobre otros esta ventaja: que saben que todas las realezas son ilusorias. Saben: esa es su grandeza y en vano se puede hablar acerca de ellos de desdicha escondida o de cenizas de la desilusión». De igual modo, Sísifo es consciente; conoce la vanidad de lo que lo aplasta; pertenece a la roca y la roca le pertenece, puesto que discierne su aplastante levedad. Por eso un gozo silencioso se mezcla con su tormento. «Él también considera que todo está bien. Este universo, en adelante sin amo, no le parece ni estéril ni fútil… Hay que imaginar a Sísifo feliz». ¿Feliz? Eso está escrito con demasiada rapidez. Aunque el libro de Camus merece no ser considerado como un libro corriente, es preciso ver también por qué en ciertos momentos su lectura nos abruma y nos molesta. Porque él mismo no es fiel a su regla; porque a la larga hace del absurdo no lo que perturba y rompe todo, sino aquello que puede arreglarse e incluso aquello que lo arregla todo. En su obra, el absurdo se torna en un desenlace, es una solución, una especie de salvación. El hombre que ha analizado la extrañeza de su condición, que ha logrado ver su mecanismo y que lo ha suscrito con franqueza y lucidez, se vuelve, si saca de ahí una regla de vida, un mentiroso y un ciego; se salva con lo que lo pierde; se convierte en una clave por el hecho de que no tiene clave; mantiene fuera de las terribles garras del absurdo al absurdo mismo.

No debemos creer que esta incapacidad o esta contradicción sea fácilmente evitable. Forma parte de lo que Camus llama la búsqueda del absurdo. Y aunque tuviéramos conciencia de que hay un medio de evitarlo, dicho medio se convertiría a su vez en la trampa en la que creeríamos que podíamos no caer y en-

tonces estaríamos atrapados en ella de una forma miserable ahora más que nunca, heridos con una mala herida. De *El mito de Sísifo* hay que quedarse con que esa búsqueda no saca ningún provecho organizándose de una forma demasiado fácil en el plano intelectual. Camus dice de buen grado: «Tengo dos certezas, mi apetito de absoluto y de unidad y la irreductibilidad del mundo a un principio racional y razonable». Pero ambas certezas no son sino traducciones frágiles, revisables, e incluso simplistas, en lenguaje discursivo, de una situación que consiste justamente en que no puede esclarecerse ni siquiera describirse de forma auténtica. Todo lo que la razón puede hacer para aproximarse o creer aproximarse a ella, todo lo que debe hacer es cuestionar sin tregua lo que ella misma plantea para aproximarse. Si reconocemos —lo que Camus no parece subrayar— que el ámbito del absurdo es el ámbito del no-saber, veremos que la razón no puede hacerse cargo de él si no es esclavizándolo y utilizándolo; puede a su vez sin duda constatar este abuso y sabe denunciarse a sí misma como depositaria infiel; pero este hecho de encausarse, de ser capaz de denunciarse de manera constante e infatigable, le devuelve entonces una apariencia de autenticidad; ve acrecentarse su pretensión legítima de ocuparse del absurdo en la acusación que se siente capaz de mantener contra sí misma en cuanto que se ocupa del absurdo y se aventura en una acrobacia que consiste en perderse sin cesar, luego en reencontrarse, y así el nunca acabar. Solo que ella ve también que se levanta cada vez que cae; cada vez que cae, su caída la devuelve a sí. La autenticidad del «perderse» podrá seguir negándosele a la razón mientras esta no haya probado que, por sí misma, con sus solos medios, puede destruirse, convertirse en demencia. Y finalmente, suponiendo que la razón mediante un cuestionamiento auténtico se haya convertido en sinrazón, ese final no podrá en modo alguno representar un desenlace. Le sería preciso aspirar a un más allá de la demencia, a

una posibilidad nueva en la que la demencia sería a su vez denunciada, cuestionada por la razón que se ha vuelto loca, pero que sigue siendo ella misma en la locura. Y de esta posibilidad, no se podría sin embargo seguir diciendo: he aquí el absurdo.

# EL MITO DE ORESTES

La obra de Jean Paul Sartre *Las moscas*, que posee un valor y una significación excepcionales, encaja con bastante exactitud dentro del mito de Orestes. Al igual que en la tragedia griega, Orestes vuelve a Argos, mata a Egisto y a su madre Clitemnestra y debido a ese doble asesinato entra en conflicto con las divinidades de las represalias, las Erinias. Al igual que la tragedia de Esquilo, la obra de Sartre es la tragedia de la liberación o de la libertad. En efecto, hay que recordar que el drama griego de *La Orestíada* no es el drama de la fatalidad. Sin duda Orestes, preso en el engranaje de la ley del talión, asesina a su madre para obedecer al dios que no quiere dejar impune el asesinato del rey. Orestes se torna culpable por obediencia. No es dueño de su crimen. No es sino el eslabón indispensable en la cadena de crímenes. Pero esa violencia que se le inflige y que lo conduce a esa obligación absurda de matar a su madre para vengar a su padre no es, en Esquilo, ni el centro de *Las Coéforas* ni siquiera el de *Las Euménides*. El joven justiciero, ante esa situación insoluble que, haga lo que haga, se abstenga o mate, lo transforma en culpable, no se lamenta de su inmerecida suerte. Se somete a ella, pero la acepta. Todo el drama de *Las Coéforas*, la preparación del crimen, el requerimiento del hijo a su padre, no significa sino la aquiescencia cada vez más profunda al acto sangriento de la venganza, el esfuerzo de Orestes por cambiarse a sí mismo en esa noche del mal y del horror que representa la

muerte de Agamenón, la voluntad, en suma, de Orestes de tornarse interior a su propia fatalidad.

El drama griego no es el drama personal del héroe cuyo deseo se enfrenta a un orden ciego e incuestionable. Ilustra el paso de un mundo a otro, del mundo de las divinidades subterráneas al de los dioses del día, de las potencias oscuras del miedo y de la sangre a los poderes superiores cuya soberanía supone una verdadera unión subjetiva con el hombre. ¿Qué sucede después del matricidio ordenado por Apolo? Las perras de la venganza, sin consideración con el orden divino, se lanzan sobre el culpable; Apolo se declara a favor de su cliente; lo protege mediante astucias; después, como el asunto no debe estar regulado por medio de estratagemas, sino mediante un juicio definitivo, la causa es finalmente avocada ante un tribunal en el que se enfrentan los dioses nuevos con los dioses antiguos. La sentencia devuelve a Orestes su inocencia, pero sobre todo consagra la potencia juvenil de los dioses nuevos, confirma su amistad con el hombre y anuncia un nuevo equilibrio que la sumisión a los poderes de la noche ya no corre el riesgo de romper.

Es, por tanto, la tragedia de la liberación la que el mito de Orestes evoca de la forma más antigua —liberación del Bien respecto del Mal, de los hombres y de los dioses respecto de la inflexibilidad de las leyes, de los valores de la justicia viril frente a las inextricables oscuridades de la filiación— y es también el tema de la aurora, del advenimiento, un mensaje que, mediante la prueba del crimen de los crímenes, del crimen llevado hasta el extremo, hace presentir la posibilidad de una nueva inocencia para el hombre. Hay, según parece, acuerdo suficiente entre el sentido que Sartre quiere introducir en el antiguo mito y los símbolos tradicionales que lo acompañan. Este acuerdo es una de las fortalezas de la obra. La situación que el autor moderno ha querido representar y que es, en muchos as-

pectos, completamente ajena a las realidades antiguas, cuadra a las mil maravillas no solo con el esquema, sino también con los temas que la tradición nos ha trasmitido. Aunque en determinados momentos se percibe una disonancia entre la obra y el mito en cuyo interior resuena, esa ruptura que, por otra parte, probablemente ha sido deseada por el escritor, no proviene de una ausencia de unidad inicial, de una adaptación superficial de temas nuevos a la historia legendaria, sino, por el contrario, de la coincidencia extraordinaria que ha permitido a un pensamiento completamente nuevo desembocar en la verdad antigua con un mínimo de cambios y que vuelve, en consecuencia, más sensibles los desacuerdos y las diferencias de expresión.

En *Las moscas*, al igual que en las obras de Esquilo, el orden antiguo es representado por el reino de las Erinias. Tras la muerte de Agamenón la ciudad de Argos está destinada al arrepentimiento. Ha sido cómplice del crimen que ha refrendado y se ha entregado, con una fiebre bestial, al horror de un pasado con el que no quiere romper. Ahora todo es crimen, pensamiento del crimen, inquietud sofocante de expiación. El miedo es soberano. Las moscas, una especie de reducción homeopática de las Furias, no dejan de zumbar sobre ese monumental montón de cadáveres. Los muertos mandan. Al menos una vez al año se adueñan de los vivos y, saliendo de las profundidades inferiores, despiertan mediante la ilusión de sus represalias el deseo de servidumbre que mantiene el orden popular. El poder del rey, el poder sacerdotal, el poder divino están de acuerdo en garantizar la soberanía de las fuerzas de la noche. Toda una ciudad se pudre sometida a la fatalidad del recuerdo. Y entonces aparece Orestes. Orestes, conforme a la leyenda, es ajeno a esa memoria infestada del crimen. Ha sido criado lejos de los suyos. No ha participado ni en los rencores que carcomen a su hermana Electra ni en las ceremonias cómplices que prolongan la falta por medio del remordimiento. Es la inocencia, pero la

inocencia, pasiva e inconstante, de alguien que no existe. Está, por decirlo así, fuera del mundo, y si viene a Argos, lo hace para asociarse a las condiciones de su existencia. Naturalmente, experimenta hacia la usurpación de Egisto, hacia la abyección del reino de las moscas, una aversión que lo lleva a indignarse, que lo involucra en acciones veleidosas, pero su aversión es solo un movimiento psicológico carente de valor y sus intentos fracasan ante la desdichada indiferencia a la que se siente condenado por su naturaleza extranjera. Sin embargo, mata a Egisto y mata a Clitemnestra. Comete el doble crimen fatídico. Se mide, también él, con la ley intransgredible de la maldición y del castigo. Y es que, después del espectáculo de su ciudad sórdidamente entregada a los muertos, durante los vanos debates que lo enfrentan a su hermana cuyo espíritu de venganza no puede aceptar en lo más profundo, cuando se ve perdido entre las indecisiones y la leve desesperación de su naturaleza todavía irreal, se encuentra de repente, por una revelación íntima que es una réplica de la revelación exterior de los dioses, con un sentimiento completamente aparte que es el de ser libre. Es libre y expresa, realiza, su libertad llevando a cabo el acto más cargado de fatalidades. Se libera volviéndose responsable. Se da a sí mismo en el crimen la posibilidad de ser verdaderamente inocente. Y libera a los demás cargando sobre sus propias espaldas con el castigo de las Erinias y usurpándole su valor de derecho para dejarlo convertido solamente en una realidad de hecho.

Es necesario mirar de forma más precisa lo que esta situación de Orestes significa. La libertad de la que es mensajero frente al orden antiguo se expresa de tres formas que son necesarias, todas ellas, para su realización. En primer lugar, Orestes descubre que es libre en sí mismo. De este descubrimiento —que la expresión teatral solo malamente puede traducir— no es preciso dar justificación alguna. Orestes se encuentra con la li-

bertad a la vez que con la existencia, y ambas dos son la absoluta gratuidad, el vacío; se revelan en una experiencia extremadamente penosa, que *La náusea* ha descrito, pero que el movimiento de la obra teatral solo deja entrever. Y es que Orestes tiene prisa por pasar de esa libertad completamente interior a la libertad de un acto, de un acto que sería su garantía y su fundamento, si es que el abismo pudiera estar garantizado alguna vez. El sentido de su doble asesinato está en el hecho de que Orestes solo puede ser verdaderamente libre mediante la prueba de una acción de la que acepta y soporta todo lo que tiene de insoportable en sus consecuencias. Podemos tener la tentación de comparar el gesto de Orestes con el crimen gratuito de Lafcadio. En realidad, solo hay gratuidad en la conciencia vacía, desembarazada de todo, donde el acto tiene su origen. Pero las relaciones de Orestes con su crimen no son relaciones gratuitas. El héroe reivindica toda la responsabilidad de lo que ha hecho; le pertenece el acto absolutamente, él es ese acto que es también su existencia y su libertad. Sin embargo, esa libertad todavía no es completa. Uno no es libre si es el único que lo es, porque el hecho de la libertad está ligado a la revelación de la existencia en el mundo. Orestes no debe, pues, destruir solo para sí mismo la ley del remordimiento; debe abolirla para los demás y establecer por la sola manifestación de su libertad un orden del que hayan desaparecido las represalias interiores y las legiones de la justicia timorata.

El encuentro de Orestes con las Erinias es uno de los momentos más notables de la obra. Al igual que en *Las Euménides*, el joven ha encontrado asilo junto a la estatua de Apolo. Se ha dormido bajo esa protección ilusoria, y las divinidades malvadas, monstruos que alimentan con el sueño su venganza, duermen también a la espera de esa presa que un magnífico delito les reserva. Esas divinidades son todavía más elementales que las antiguas Furias. No tienen otra realidad que el terror y des-

tacan sobre un fondo vacío de angustia. ¿Qué pueden ellas en presencia del héroe de la libertad? Sería infantil creer que con su espantoso asesinato él se habría desembarazado de todo; que, libre de remordimientos y sin dejar de querer lo que ha hecho, incluso después de haberlo hecho, está libre de su acto y es ajeno a sus consecuencias. Al contrario, es ahora cuando va a sondear el sorprendente abismo del horror, del miedo desnudo que ya no ocultan las creencias dogmáticas, de la existencia desnuda, libre, limpia de supersticiones complacientes. ¿Qué es el reino de las Moscas? Es la redención mediante la cual los hombres, incapaces de soportar lo horrible, lo truecan por un sentimiento de arrepentimiento; es el mercadeo abyecto que los lleva, en la esperanza de ser liberados, de quedar satisfechos, a no aceptarse ya a sí mismos, a trasformar el movimiento del tiempo en una perpetua recaída del pasado sobre sí. Orestes ha rechazado esa redención de lo horrible por medio del remordimiento. Es libre, la reconciliación con el olvido y el descanso ya no le está permitida, en adelante ya no puede estar asociado sino con la desesperanza, con la soledad o con el tedio. La grandeza del héroe libre no consiste, pues, en estar liberado de las incomodidades de las otras leyes o, gracias a las negaciones del humanismo escéptico, en tener tranquilamente acceso al mal, sino en estar apartado de todos los consuelos y cargado con el peso más pesado, que es la inocencia en las entrañas del mal. Cuando al final de la obra Orestes abandona el asilo de Apolo, perseguido por las Erinias que aullando le dan caza, sabemos que su existencia será en adelante la de un hombre que tendrá que vivir poniéndose a la altura del horror, al que ha retirado todo derecho y toda significación, aunque no toda realidad. Porque su tarea no consiste en abolir la angustia y la desdicha, sino en vincular al hombre con la angustia mediante un lazo más puro, el de la libertad, en sustituir a las Erinias, diosas

de la venganza, y después de los remordimientos, por las Erinias que solo reinan en un cielo vacío.

Uno de los temas de *Las moscas* es que basta que un hombre se sepa libre para que todos los demás lo sean. El orden y los dioses mueren desde el momento en que un solo hombre ha llevado su realización hasta el confín de la libertad. Esta es la verdadera razón por la que el libre crimen de Orestes libera a sus compatriotas y tiene para los demás el mismo sentido que para él. Para comprender la autenticidad de este tema, es preciso recordar que Dostoievski le da en *Los demonios* una interpretación casi idéntica. ¿Qué es lo que quiere Kirilov? Quiere matar para afirmar su libertad y sabe que matándose va a liberar a los hombres de la mentira del antiguo dios y de la maldición del miedo. «El hombre —dice— siempre ha sido pobre y desdichado porque tenía miedo de hacer realidad la forma suprema de su voluntad (su independencia). Pero yo proclamaré mi voluntad… Eso salvará a todos los hombres y los transformará físicamente a partir de la siguiente generación… Me mato para demostrar mi insubordinación y mi nueva libertad». También Kirilov descubrió que era libre. Pero, al igual que Orestes, sabe que esa libertad no puede hacerse realidad si no es con un acto paradójico cuyas consecuencias debe aceptar en su totalidad, y sabe que esa libertad afirmada completamente por él mismo se va a tornar en libertad para otro y libertad de otro. «Uno solo debe sin reservas matarse él mismo, el primero. ¿Quién, si no, comenzaría y haría la demostración? Soy yo quien me mataré para empezar y demostrarlo». De igual modo, Orestes no puede alcanzar la libertad si no es mediante el crimen, pero este acto monstruoso permite que el cielo se desgarre y, ante el vacío que revela, deja al hombre libre y solo consigo mismo.

En este sentido, la gran fuerza trágica de *Las moscas* debería ser su valor sacrílego. Orestes es el héroe prodigioso, es decir, un hombre que ha decidido atentar contra lo sagrado, pesar

con atrevimiento en su balanza el mundo superior. Cada uno de sus gestos es un desafío al orden. Su existencia es una falta, un pecado, permanentes. Podemos preguntarnos por qué esta impresión de sacrilegio a veces está ausente en esta obra a la que debería servir de apoyo. ¿Acaso es porque Sartre ha ofrecido una expresión paródica de ese mundo de los dioses y de los remordimientos, o acaso no ha llevado lo suficientemente lejos la abyección que describe? Parece que el orden trucado, como lo es el de Júpiter y de Egisto, fundado en la hipocresía y la burda explotación de la credulidad, es tan mediocre y tan mezquino que solo puede tener como adversario la sombra de un racionalista y no a un héroe o a un hombre. A la grandeza de Orestes le falta ser impía contra una piedad verdadera, mofarse de unos dioses que sean verdaderamente dioses y provocar el desmoronamiento de un mundo titánico que su libertad podrá destruir justamente porque esta no es nada.

# EL MITO DE FEDRA

Thierry Maulnier, a quien le debemos un hermoso libro sobre Racine, ha sido el único capaz de profundizar todavía en su estudio. *Lectura de Fedra* es como el fragmento de una segunda obra que ha exigido quedar incompleta para estar acabada y en la que Racine se revela tanto mejor en la medida en que no se muestra por entero. Parece que las circunstancias han negado a Thierry Maulnier la posibilidad de comentar las otras tragedias para que el Racine que estaba destinado a sacar a la luz fuera únicamente el de *Fedra*, el autor de una obra única, salido bruscamente de la sombra antes de sumergirse en ella mediante un silencio extraordinario. Para comprender y sentir gusto por *Fedra*, debemos, si no sentir solo gusto por ella, al menos preferirla, ser sensibles a las razones que la tornan incomparable antes que a las que la sitúan en su rango dentro de una secuencia natural de obras maestras. Al autor de *Fedra* hay que considerarlo, en ciertos aspectos, como incapaz de haber escrito también *Mitrídates, Británico* o *Atalía*, apareciendo así como el creador absoluto de esa tragedia única que es la última en la medida en que es igualmente la primera. No es un silencio de doce años el que la separa de *Ester*, no es un silencio de casi tres años el que la separa de *Ifigenia*; ese mutismo que los años miden simboliza un mutismo que no agotan las demoras del tiempo y que indica que nosotros, los que escuchamos *Fedra*, debemos, en lugar de intentar presentirla en obras anteriores, o reconocerla en obras

más tardías, verla y escucharla únicamente en la soledad de un arte creado únicamente para ella y no utilizable en cualquier otro arte.

No cabe duda de que en *Fedra* podemos encontrar no lo que la convierte en una obra especial, sino por el contrario lo que de todas las obras anteriores la enriquece, o bien considerar que es única porque todas las características del arte de Racine están reunidas en ella, porque todos los recursos que, tomados uno a uno, bastaron para convertir otras tragedias en grandes tragedias, están implementados en ella de forma conjunta y llevados hasta un punto extremo de eficacia. Y así es como Thierry Maulnier puede escribir: «Dejando a un lado el Racine político, todos los Racine se han dado cita en la última tragedia». Pero, en verdad, si nos detenemos en esas cualidades análogas, si solo queremos apreciar en *Fedra* una obra diferente de las demás por la mayor riqueza y la mayor perfección de un arte que es común a todas ellas, estamos cerrando los ojos al verdadero significado de esta tragedia que no consiste en ser perfecta (cientos de veces se ha demostrado que estaba menos acabada que *Berenice*, que era menos equilibrada que *Británico*, que los personajes de Teseo, de Hipólito, de Aricia, desempeñaban de una forma convencional su función en el drama), sino en introducir la tragedia francesa en un orden que, sin ella, le hubiera permanecido ajeno. Este poder asigna al autor de *Fedra* un destino excepcional y a *Fedra* un resplandor, una verdad misteriosa. Con *Fedra* Racine entró en regiones desconocidas de donde solamente podía volver a salir entregado al silencio y ausente de un arte capaz de repetirse.

El personaje de Fedra vive en tres mundos diferentes, y si bien solo el análisis puede distinguir arbitrariamente esa triple existencia, el desenlace en el que se precipita nos parece, no obstante —por la ambigüedad de su trayectoria, por los movimientos de su recorrido a través de varios mundos simultáneos

—, más difícil de seguir con la mirada y más extraordinario que cualquier otro. Sometida a la pasión humana, Fedra está también entregada a una fatalidad que expresa la omnipotencia de las verdades mitológicas. Camina hacia un abismo donde bastaría para conducirla el extravío de la pasión terrestre, pero donde la arrastran con mayor certeza la traición de los dioses, la hostilidad y hasta la amistad de los poderes sobrehumanos. Una explicación natural da entera cuenta de su destino. Su amor por Hipólito, su deseo de perderlo y su deseo de perderse no tienen necesidad de causas extraordinarias, y se refieren, por el contrario, a la experiencia más cotidiana. Ama y querría no amar, tiene celos y teme para sus hijos el escándalo de un amor condenable: ¡qué hay más próximo a la común verosimilitud! Fedra corre hacia su perdición en el mundo sin peligros, donde amor, remordimientos, calumnia, suicidio, asesinato, todo se explica dentro de los límites del análisis interior, sin recurso alguno a un mecanismo desrazonable. Sin embargo, ese mundo de la tragedia sentimental no es sino apariencia. Ante Fedra, como ante cualquier espectador, esta apariencia no cesa de desgarrarse, y a la tragedia en la que todo se explica se superpone la de lo inexplicable que exige, para que la acción sea posible, la presencia de los dioses, la transformación del sol o de la tierra en potencias sagradas, la intervención de los monstruos que obedecen a acuerdos infernales.

Este mundo mitológico en el que han conservado su vida todas las fábulas de la fatalidad, que puebla el universo de figuras a las que podemos invocar, que une la tierra con el cielo mediante la complicidad de historias y de relatos, oculta a su vez otro, que lo sostiene sin confundirse con él y cuya realidad es hasta cierto punto absurdo querer hacer que aparezca, ya que está absolutamente ligado a aquello que no se manifiesta. Sin embargo, ese tercer reino pertenece en propiedad a la tragedia de Fedra y, aunque las demás obras pasan como ella de un pla-

no humano a un plano legendario, le brinda un significado todavía más misterioso, la involucra en una profundidad en la que, arrastrados con ella, erramos en torno a enigmas que no podemos aprehender si no es perdiéndonos. Nos parece que en la investigación de ese mundo Thierry Maulnier ha llegado más lejos que nadie al expresar en un lenguaje admirable lo que llama la tragedia de la transparencia. Fedra, dice Maulnier, no solo porta la herencia de la pasión, sino también la herencia de la justicia. Hija de Pasífae y esclava como ella de los delirios, es también hija de Minos y, como él, ávida de una justicia capaz de transformar las tinieblas en luz. Su amor por Hipólito es la expresión de esa doble fatalidad. Su naturaleza está presa de la fiebre que se consume con un ardor incestuoso por aquel al que es monstruoso amar, y su naturaleza prendada de inocencia la lleva con un movimiento irresistible hacia el hijo de la Amazona, el hombre intacto, el Teseo sin mancha, cuya resurrección imposible desea en vano. No solo el furor del deseo la conduce a la perdición, sino también su anhelo de candor, y el amor de la pureza que la fuerza a ser culpable por unirse completamente a la inocencia la encadena fatalmente a su crimen tanto como la locura del crimen. Ya no hay en este mundo, ni en parte alguna, esperanza de refugio contra ella misma ni posibilidad de salvación. Perderse con lo que debería salvarla es su destino.

Mediante estas observaciones penetramos en un mundo mucho más subterráneo que el de los dioses y los infiernos, y Fedra nos orienta para extraviarnos con ella hacia el mito del que todos los demás no son sino figuras. La añoranza del día que, como una obsesión tan pesada como inútil, señala, escena tras escena, el progreso hacia la catástrofe no es sino el reverso de una pasión, la pasión de la noche, ante la que, la busquemos o la rechacemos, no cedemos sino a nuestro pesar. Fedra tiene todas las apariencias angustiantes de un ser que ya no está sometido al día, sino a la verdad de la noche. Viene de la noche, y la

fatalidad hereditaria, el lazo de la sangre, la constricción de la raza, son los vestigios aprehensibles de ese fondo de oscuridad que hay en el sentimiento de todo origen. Ella es su origen mismo. Presa del vértigo de la tierra, es llamada sin cesar a sumergirse en lo que le ha dado nacimiento. Sentir que nos perdemos porque estamos vinculados con lo que da la vida es el más antiguo de los presentimientos nocturnos. La pasión de Fedra es una pasión que ha nacido de la noche. Su oscuro amor —que no solo es vínculo que ella rechaza, que no comprende, que en ella es ajeno a todas las posibilidades humanas, sino que también es deseo que no puede continuar en el mundo claro, atadura que, cada vez que se esboza una conciliación con la existencia, la somete más fuertemente a la destrucción— traiciona todo lo que podría hacerlo viable y no busca sino aprehenderse a sí mismo en lo imposible. Esta pasión no es, por ser criminal, una ofensa al día; ni del adulterio ni del incesto saca su fuerza desdichada; hay pasiones culpables, como las de Roxana, que, vueltas todas ellas, más allá de los mandamientos de la moral, hacia su realización, brillan con la alegría de la vida. La pasión de Fedra, por el contrario, invoca el último derrumbe como su final. Necesita el abismo para consumarse. Exige la ruina. Sobre ella nada puede construirse. Su imperio es la aniquilación.

Desde el comienzo de la tragedia hasta el final Fedra es la imagen de la muerte. «Una mujer moribunda y que quiere morir», dice Teramene en uno de los primeros versos. Esta fórmula es significativa. En Fedra la voluntad de darse muerte a sí misma está presente, pero está sobreañadida, no viene sino con posterioridad como la confirmación de una necesidad de morir mucho más profunda, ineluctable, que utiliza la voluntad como si fuera un instrumento. Si Fedra quiere morir, si Fedra muere, lo hace solo en apariencia para expiar su falta, para romper un lazo imposible de desatar; su muerte no es la consecuencia de su amor, consecuencia secundaria y en cierto modo accidental;

ella es ese amor mismo, es el amor que solo en la muerte puede realizarse; que de esta realización no espera ni satisfacción ni descanso, sino un más allá de la muerte aún más irrisorio y nulo que esta. Podemos decir que, desde que la pasión por Hipólito se ha apoderado de Fedra, la muerte ha tomado también posesión de su naturaleza. En la tragedia de Eurípides, Fedra, muerta, tendida en un lecho mortuorio, domina toda la escena durante la mitad del drama y envenena con su presencia maldita la inocencia y la verdad del día, las cuales no pueden sino estar empañadas con su contacto. Este testimonio mortal, esta realidad cadavérica, acusa a Hipólito y lo condena a su vez al desfondamiento en un grado mucho mayor que la carta póstuma. Pero en la tragedia de Racine no hay necesidad alguna del aparato fúnebre y Fedra, todavía con vida, está vinculada con la realidad de la muerte de una forma más verdadera que si hubiera experimentado sus zarpazos. Por el contrario, su sometimiento a esa muerte que engaña a las apariencias posee toda su fuerza escandalosa bajo los aspectos de la vida. En esto, muerta ya y sin embargo libre de vivir, ella es una ofensa suprema a la claridad del día. Es como la oscuridad misma que, sin manifestarse, descompusiera la luz, manchara la inocencia, devolviera a la crueldad de la sombra todo lo que ha querido edificarse fuera de la noche. De la catástrofe de Hipólito no puede haber otra causa: ha cruzado la maldición nocturna, se ha encontrado cara a cara con el secreto. No sucumbe a la calumnia, sino a la omnipotencia de la noche contra la cual ni su pequeño amor, su gran amor por Aricia, ni sus virtudes, ni su buena reputación, todas ellas manifestaciones del día, pueden defenderlo. Fedra puede ciertamente retirarse a las tinieblas de la noche para devolver al día su claridad, pero el día que deja atrás es un día devastado, un día vacío.

La tragedia se desarrolla en torno a Fedra inmóvil. En la medida en que se halla bajo el sello de la noche, por sí misma no

puede actuar para hacer triunfar su amor, puesto que ese amor no quiere una victoria. Entregada solo a aquella, no cesa de desviarse de la acción, de la historia, de lo que todavía es posible y cae de nuevo en la angustia de su propia aniquilación. No hay progreso en la tragedia si no es por la intervención de alguien que pueda actuar, que incluso sea el símbolo de la vida práctica, por la intervención de Enone, la sirvienta. Muchos críticos se han preguntado por qué Fedra, al final, renuncia a vivir y toma el veneno. ¿Tiene conocimiento de la muerte de Hipólito? ¿Quiere, en cualquier caso, expiar el pensamiento de su crimen? Son preguntas ingenuas. En primer lugar, la muerte de Fedra no necesita explicación; la necesita más bien su supervivencia, pues durante toda la obra está expirando, circula por sus venas un veneno más lento pero más nefasto que el de Medea, en cada instante se está prorrogando su existencia. En verdad, apenas resulta paradójico decir que Fedra desaparece del mundo en el acto quinto porque Enone, después del acto cuarto, se arroja al mar. Muerta Enone, Fedra ya no tiene ninguna posibilidad de actuar, ningún permiso para vivir. Enone no representa la última oportunidad (todas sus iniciativas están condenadas al fracaso por adelantado), sino la última libertad, la última instancia durante la cual la noche, enfrentándose al día, va a pasar del alma en la que está confinada al mundo que quiere oscurecer. Señalemos que todo el movimiento de la tragedia procede del esfuerzo que Fedra, tentada por Enone, lleva a cabo para romper el secreto, para «comunicar» lo incomunicable. Si ha habido crimen, ese es su crimen. Ella ha querido revelar lo que pertenecía a la noche. Ha cedido a la angustia de desvelar el misterio mismo. Ante la sirvienta, ante Hipólito, ante el mundo entero, ha buscado sacar a la luz la sombra, hacer presente lo que no podía imaginarse sino ausente. Y, naturalmente, la «comunicación» no ha revelado nada. La comunicación se ha traicionado a sí misma y no ha manifestado más que la falta. Solo

ha abierto a la catástrofe el mundo del afuera que, al oírla, ha creído comprenderla y ella ha arrastrado por medio del horror la existencia clara que solo la había acogido durante un instante para rechazarla.

Quizá debamos recordar, cuando nos asombramos del silencio de Racine después de *Fedra*, que *Fedra* es la tragedia del silencio. No creemos que sea necesario buscar una explicación de ese silencio y, si lo consideramos como algo explicable, está totalmente fundado invocar los escrúpulos religiosos, las susceptibilidades literarias o las fatigas de la vida amorosa. Pero para aquellos que estiman que el mutismo de Racine es un acontecimiento que escapa a las condiciones y a las causas; para aquellos que, sensibles no solo a la renuncia de Racine, sino también a la tranquilidad con que renuncia a sí mismo, ven en la banalidad y la discreción su retiro más seguro, *Fedra* está ahí para recordar el significado del silencio y para confesar, al mismo tiempo que su propia ruina, la desaparición del espíritu que ha querido utilizarla para comprender la noche. Mientras ella se pierde en una muerte casi plácida a fuerza de superar los tormentos de las desdichas ordinarias, es natural que parezca que arrastra con ella a aquel que ha tocado el misterio de lo que no puede desvelarse y que en adelante no podrá representar ante el mundo sino su anonimato silencioso.

# LOS *CUADERNOS DE NOTAS* DE LEONARDO DA VINCI

La gloria de Leonardo da Vinci se identifica en Francia desde hace más o menos medio siglo con la forma en que Paul Valéry nos ha enseñado a comprenderla. La vemos tal como él la ve. Distinguimos lo que él distingue y nada más. La capacidad de visión que nos ha prestado impide a nuestros ojos cualquier mirada que no se fije en alguna cualidad admirable y que pretenda captar también alguna sombra en esa magnífica luz. Así es la posteridad. Paul Valéry —que considera maravillosa la existencia de su héroe, pero todavía más maravilloso su destino póstumo, pues han sido necesarios cuatrocientos años y un acrecentamiento sin igual del saber humano para permitirnos apreciar la grandeza y la verdad de un espíritu de esa naturaleza— no añade el rasgo más asombroso de esa gloria a la que, después de cuatro siglos, se le ofrece el espejo más brillante y más profundo para reflejarla, siendo él el sol mismo, repetición de lo único, en el que nos basta mirar para encontrar y quizá llegar a comprender de una forma profunda el espectáculo antaño incomprensible.

Los *Cuadernos de notas* de Leonardo da Vinci, de los que la nueva traducción de Louise Servicen nos da una idea más o menos completa, solo pueden, sin embargo, volver más obvio el carácter de enigma que siempre se le ha atribuido al destino de Leonardo da Vinci y que no se puede separar del deseo de comprenderlo. Ese enigma mismo, como todo verdadero enigma, es

casi imposible de captar, y no sabemos si lo tenemos que buscar en la prodigiosa amplitud de conocimientos de un solo hombre, en su capacidad de ser inventor de cualquier cosa, en el secreto que lo convirtió en tan gran sabio como admirable artista, o bien en los límites que, no obstante, aceptó imponerse el espíritu más apto para franquearlos. ¿Cómo hemos de considerar esa vida extraordinaria para intentar explicarnos en qué es inexplicable? ¿Como éxito o como fracaso? ¿Acaso no está el misterio en que podamos hablar de fracaso a propósito de un hombre que no tuvo en su arte a nadie por encima de él y que estuvo por encima de cualquier otro debido a la variedad y la seguridad de sus experiencias? ¿O incluso es preciso considerar como una superioridad más, como la condición de sus movimientos superiores, esa indiferencia ante determinados trámites, su renuncia a posibilidades que dejó a un lado, no sin resolución y con la conciencia dolorosa de lo que perdía?

En un estudio reciente, Jean de Boschère, al considerar lo que llama «Los fracasos de Leonardo da Vinci», señala que este gran espíritu se interesó por todo, salvo por lo imposible; que fue un maestro en todos los problemas, a excepción del problema último que pone en consideración todos los demás; que, en la pintura misma, mediante el alejamiento del pensamiento intuitivo y el menosprecio de los sueños de la sensibilidad, se impuso fines tan limitados (semejanza con el objeto) que experimentó poco a poco lo que había de decepcionante en la práctica de un arte del que no podía esperar casi nada y que, sin embargo, para ser perfecto, exigía casi todo. Pero precisamente en esto mismo Paul Valéry lo considera más grande, más omniabarcante, más libre que muchos otros, concretamente que Pascal. «En Leonardo, nada de revelaciones. Nada de abismos abiertos a su derecha. Un abismo lo haría pensar en un puente. Un abismo podría servir para los ensayos de algún gran pájaro mecánico…». Una inteligencia tan dueña de sus medios, tan hábil para

pasar del análisis a los actos, tan capaz de ser inteligencia, debe también prescindir de los fines y no subordinarse a una búsqueda cuyo valor en sí la volvería nula como poder de encontrar cualquier cosa. Allí donde Jean de Boschère ve un pensamiento tímido por dar por supuesto en el mundo solo lo que se sentía capaz de encontrar en él y, en definitiva, horriblemente decepcionado con su esfuerzo por reducir todo a recetas, Paul Valéry ve el pensamiento más audaz, puesto que es universal y el más próximo de ser satisfecho, ya que solo se pertenece a sí mismo.

Lo que aumenta el asombro en el que el espíritu se encierra tan pronto como intenta distinguir ese espíritu prolífico y empobrecido por sus potencialidades es el hecho de que, cualquiera que sea el ideal que le propongamos, siempre hay un aspecto de aquel que ahí no se muestra inferior. Podemos aceptar los términos del análisis que hace de Leonardo el maestro de lo posible. Lo posible, lo que puede ser realizado, lo que somete el saber al poder, lo que en el acto de hacer encuentra la condición y la prueba del acto de comprender: esto es sin duda el reino de este conquistador. Tanto puede, tanto sabe, y solo puede cuando su poder se ha ejercido por medio de una máquina o mediante una obra que ha construido y que en principio puede volver a construir. En este sentido, no hay hombre universal, gran artista o gran sabio, que esté tan apegado a lo conocido como él. Lo incognoscible no solo le es ajeno, sino que no es nada para él. No tiene por qué apartar del mismo la mirada, porque lo que no ve lo convierte en el primer momento de aquello que debe verse necesariamente, y su ojo, con una capacidad de visión sin igual, condena a aquello que en sí es invisible a no ser por el solo hecho de que no se encuentra con ello. En resumidas cuentas, lo desconocido solo acapara su atención como lo que está en potencia de ser conocido. Le confiere, entonces, el lugar más grande. Ve en la naturaleza un campo ili-

mitado de investigación, indaga mil secretos allí donde los demás no saben descubrir nada, desciende de la superficie donde todo es natural a la profundidad donde todo es problemático; pero, aunque considera la naturaleza como una infinidad de posibles («La naturaleza está llena de causas infinitas que la experiencia nunca ha demostrado»), se veda plantearse, fuera de lo posible, una infinidad cualquiera o poner en cuestión la posibilidad misma de aquello que puede. La naturaleza, tal como puede reconstruirla, es la primera y la última palabra de su curiosidad.

Ahora bien, sucede que de los límites que se impone su espíritu de investigación para dar lugar a una obra —máquina u obra de arte— dicha obra está admirablemente liberada a su vez. Lo desconocido como tal, que la pasión de su inteligencia no hace entrar en sus cálculos, que ignora, que no puede sino ignorar, encuentra en las más grandes obras en las que esta pasión desemboca una expresión de una profundidad, de una fuerza atrayente, de una extrañeza que escapa a las determinaciones del análisis. No es necesario recordar todo lo que se ha dicho acerca del mensaje enigmático que las figuras de Leonardo aportan con ellas; podemos tomar en consideración esos comentarios tachados de vulgaridad y muy inferiores a la verdad de las obras maestras que elogian; pero al menos es un hecho que esos cuadros actúan sobre los hombres arrancándolos de lo que conocen y volviéndolos hacia lo que no pueden conocer; esos retratos, resultados de combinaciones perfectamente meditadas y elucidadas, reflejan lo indescifrable y celebran el misterio que aniquilan; otorgan una forma a lo que pretenden no ser; sugieren una verdad que contradice la de su realización; suponen en el hombre que los contempla una actitud absolutamente condenada por el hombre que los ha hecho.

Esta situación, para ser captada en todo lo que tiene de notable, ha de ser referida exactamente a sus condiciones. El poder

de Leonardo da Vinci —que quiere rehacer lo posible—, en la medida en que su saber se limita voluntariamente a lo posible, va más allá y nos da, como una ilusión imborrable, una apertura a un mundo imposible. Ha podido darnos una idea infinitamente eficaz de lo irrealizable porque todas sus investigaciones se orientaron hacia los problemas que tienen como solución algo que se puede realizar. En otros términos: como espíritu que no quiso concebir sino aquello que podía hacer, hizo por eso mismo un poco más de lo que era concebible. Vemos, pues, que cuando Jean de Boschère se lamenta de la pobreza de sus pesquisas, del campo reducido de sus intentos, de las constricciones a las que se somete, no tiene en cuenta esta consecuencia notable: que cuanto más pobres son sus pesquisas, tanto más ricos son sus logros; cuanto más cercana es la meta que pretende alcanzar, tanto más extenso es el poder que conquista, hasta el punto de que la modestia de sus proyectos, su carácter deliberadamente limitado, se traduce finalmente en algo ilimitado en los resultados.

Naturalmente, cuando hemos expresado así uno de los enigmas de Leonardo, no hemos hecho absolutamente nada para explicarlo; simplemente lo hemos vuelto un poco más vivo. Recordemos, no obstante, que, para críticos como Paul Valéry, ese poco al que se limita el más grande de los espíritus es para él un medio para convertirse en dueño de sí mismo, es decir, de todo; que, dedicado a no encontrar sino fórmulas, su actitud básica, mediante la cual comprender y hacer se vuelven asimismo posibles, es la que lo pone en condiciones para descubrir que, a este respecto, el estudio de un mecanismo muy particular puede dar al hombre, si capta ahí la ley del espíritu que produce, la capacidad para crear los efectos más generales e incluso unos resultados imprevisibles. Además, hay que recordar, para tomar mejor conciencia de los misterios de Leonardo, que, aunque aparta lo incognoscible de su atención, aunque no estudia sino

lo que puede conocer, pone al servicio de la pintura, en la que justamente se expresa lo incognoscible, todos los conocimientos y todas las aptitudes que puede adquirir. La pintura, como se sabe, no es para él un arte entre otras artes, una actividad igual que la escultura o la poesía; es el fin supremo, aquel con relación al cual todo lo que puede ser estudiado, dicho, hecho, debe ser contemplado como un medio, un auxiliar o un accesorio; piensa en la pintura cuando busca la estructura de un objeto cualquiera, discierne las funciones vitales, estudia lo histórico de los yacimientos, escribe con grandes letras en sus notas: «El sol está inmóvil»; la pintura exige el conocimiento de todo, y todo debe desembocar en que algo sea pintado. ¿Conocer enteramente la naturaleza? Sí, pero para poder, por medio de la pintura, rehacerla enteramente: este es el objetivo último, la verdadera razón de la actividad del hombre. En estas condiciones, vemos lo que pueden significar el arte y el enigma que le es atribuido. Si es verdad que la pintura de Leonardo da Vinci se muestra fértil no solo en el saber más riguroso y más amplio, sino también en lo que desborda el saber y lo pone en cuestión; si, al referirse a todos los conocimientos como sus elementos, se refiere como síntesis a lo desconocido; en una palabra, si la obra pintada, que no es sino la imitación sabia de la naturaleza, despierta también la impresión de lo que está más allá, es porque este gran pintor, al hacer a su vez de la naturaleza, mediante el análisis de su saber, una realidad puramente mecánica y matemática, la concibió, por medio de la síntesis de su poder, como sobrepasando esa realidad cognoscible y así igualó su profundidad o su ilusión de la profundidad. El secreto de Leonardo puede resumirse así: al referirse al mundo supuestamente reducible a elementos conocidos, necesita la totalidad del saber para la perfección de un poder capaz de rehacer el mundo hasta en su verdad incognoscible.

Es sabido que Leonardo se volvió poco a poco infiel a este fin supremo, a pesar de haber dado a los hombres la impresión de haberlo alcanzado. Siempre se podrá soñar acerca de las razones de esa indiferencia final, de ese desdén mezclado de duda e inquietud. Se podrá suponer que el pintor, después de haber puesto a su servicio la totalidad de su espíritu, después de haber reinado gloriosamente sobre el investigador fáustico que cohabitaba con él, terminó siendo víctima de ese imperio excesivo y un día fue oprimido por ese prodigioso sirviente. Se podrá imaginar que no logró volver de la indagación al ejercicio de su arte, desde el instante en que la obra engendrada por esa indagación, por muy grande que fuese, le pareció inferior al espíritu de investigación. Subordinar sus curiosidades unas a otras, encaminarlas a un fin que pretendía dominarlas, sin llegar, no obstante, a absorberlas, cada día le pareció más doloroso al espíritu universal y lo alejó lentamente de la pintura. La tentación no de atenerse al saber (de ningún modo es este el objetivo último del genio, según Leonardo), sino de renunciar a un poder particular para elevarse a las condiciones del poder más general; el deseo de desembocar no en una obra determinada, sino en la capacidad de hacer cualquier obra; la voluntad de rivalizar con la naturaleza convirtiéndose no en autor de cuadros, sino en creador de su propio espíritu y, en lo más profundo de sí, pintor de lo incognoscible: he aquí lo que los últimos años de Leonardo da Vinci nos permiten atribuir a un hombre como el fruto de la conciencia intelectual más rigurosa y más calculadora.

# ¿CÓMO ES POSIBLE LA LITERATURA?

Hay dos maneras de leer *Las flores de Tarbes* de Jean Paulhan. Si nos contentamos con recibir el texto, con seguir sus indicaciones, con sentirnos complacidos con la primera reflexión que aporta, nos veremos recompensados por la lectura más agradable y más excitante para el espíritu; nada más ingenioso ni, de forma inmediata, más satisfactorio que las vueltas y revueltas del juicio ante una determinada concepción literaria que aquel contempla, hechiza y aniquila a la vez; salimos de este espectáculo encantados y seguros. Pero, pasado algún tiempo, sobrevienen las dudas; es preciso hacer una buena reflexión; alusiones disimuladas por su evidencia, diversos incidentes de forma, una conclusión misteriosa, dan poco a poco que pensar. ¿Es en verdad el libro al que acabamos de acercarnos la verdadera obra que hay que leer? ¿Acaso no es tan solo su apariencia? ¿Acaso no estaría ahí si no fuera para esconder irónicamente otro ensayo, más difícil, más peligroso, cuyas sombras y ambición adivinamos? Tenemos que retomar la lectura, pero sería inútil creer que Jean Paulhan revela alguna vez sus secretos. Solo por el malestar que experimentamos, por la ansiedad, estamos autorizados a entrar en relación con los grandes problemas que estudia y de los que no acepta mostrar sino su ausencia.

El primer libro, el libro aparente, está dedicado al examen de la concepción crítica, que hay que llamar terrorista. Según esta

concepción que gobierna las letras desde hace ciento cincuenta años, la literatura tiene el deber de defenderse de los lugares comunes y de esos lugares más amplios, como son las reglas, las leyes, las figuras, las unidades. Todo escritor que se deja llevar por los clichés y las convenciones renuncia enseguida a expresar su pensamiento, más todavía a buscar contactos vírgenes, ese frescor del mundo que es el fin de todo arte; es la víctima de las palabras, el espíritu de la pereza y de la inercia, la presa de fórmulas estereotipadas que imponen a su pensamiento su poder degradante. Se trata de evidencias. Los lugares comunes traicionan a una inteligencia a la vez indolente y sumisa, inerte y a remolque, entregada a un lenguaje al que ya no guía. ¿Qué reproches hacemos al hombre que utiliza sin precaución estas palabras: libertad, democracia, orden? Lo acusamos de verbalismo. Así es el escritor que se deja llevar por los clichés. Es un prisionero de las palabras, que ya no somete a su sentido. Lo alcanza una enfermedad secreta del lenguaje a la que no puede sino sucumbir.

Esta concepción crítica que, en resumidas cuentas, es la de Victor Hugo cuando rechaza la retórica, la de Verlaine cuando denuncia la elocuencia, la de Rimbaud cuando se aparta de la antigualla poética; que curiosamente reconcilia a Sainte-Beuve, a Taine y al surrealismo debido a la humillación que inflige a las palabras y debido a la parte privilegiada que dedica a un pensamiento auténtico, es estudiada tan escrupulosamente por Jean Paulhan que nos preguntamos cómo le será posible quebrantarla después de haberle dado fundamentos tan firmes. Pero él únicamente precisa de algunas observaciones y además, es cierto, de un descubrimiento capital cuya importancia discernimos un poco más adelante. La observación más simple le quita la razón al Terror. No es verdad que el uso de lugares comunes sea un signo de pereza y todavía menos de verbalismo. ¿Acaso no hay escritores que inventan clichés, que no los pade-

cen, sino que los descubren y expresan por medio de ellos lo que hay de más tierno en la sensibilidad, de más espontáneo en la imaginación? ¿Acaso no hay otros que utilizan lugares comunes, saben que hacen uso de ellos y, lejos de pensar que pierden con ello el espíritu de sus discursos, se sirven de este lenguaje justamente por estar demasiado experimentado para retener la atención e interponer una pantalla al sentido que ha de traducir? Los clichés están destinados a pasar desapercibidos. Las imágenes, las palabras, ya no cuentan. El lenguaje dibuja ahí un cuerpo invisible y ausente.

De hecho, toda la acusación del Terror descansa en una ilusión óptica singular. Ciertamente es verdad que determinados lugares comunes tienen como efecto envolver el espíritu con palabras, imponerle hasta el exceso la preocupación y el ruido. Pero ese mal no se produce en el autor; sorprende al lector, al lector que ante cualquier lugar común está obligado a preguntarse: ¿conserva esta expresión su fuerza nativa, su vigor original, o acaso no es sino un cliché, una palabra grandilocuente? Tenemos aquí al lector embarazado con las cuestiones del lenguaje, preso en una red de palabras que ya no le permiten estar a disposición del espíritu, verdaderamente en pleno verbalismo. Pero ¿acaso puede el Terror concluir de ahí, como así lo hace, que el mal proviene de la desafortunada tendencia del escritor a ceder ante las palabras? Sucede en verdad todo lo contrario. ¡Que el autor no ha sido más cuidadoso con el lenguaje! Menos tendrá que ocuparse de él el lector. Quien cuando escribe no ha prestado atención a la suerte de las palabras obliga al lector a poner su atención solo en ellas.

Una vez descubierta esta ilusión, Jean Paulhan puede, con facilidad, devolver el Terror a su sitio, mostrar su insuficiencia y corregir sus excesos con la perfección que él le da. ¿Qué podemos reprochar a los lugares comunes? Ser un lugar de incomprensión, una expresión oscilante, que se puede entender de

dos maneras, que no está fijada todavía, que no es comúnmente entendida, y no es un lugar común. Toda la tara está ahí. Es grave, puesto que estos lugares tan profusos se presentan como medios perfectos de intercambio y son en realidad instrumentos de desconcierto y monstruos de ambigüedad. Pero el remedio también está ahí. Porque nada faltaría a estos clichés si aparecieran siempre como clichés. Basta, pues, con hacer *comunes* los lugares comunes, y devolver su verdadero uso a las reglas, a las figuras y a todas las demás convenciones que siguen la misma suerte. Si el escritor se sirve, como corresponde, de las imágenes, de las unidades, de la rima, es decir, de los medios renovados de la retórica, podrá volver a encontrarse con el lenguaje impersonal e inocente que busca, el único que le permite ser lo que es y tener contacto con la novedad virgen de las cosas.

Esta es más o menos la conclusión de Jean Paulhan. Pero, habiendo llegado a este punto, el lector puede elegir entre dos conductas posibles. Puede atenerse a ese texto que ha entendido y cuya importancia es suficiente para mantenerlo ocupado. ¿No está todo claro ahora? ¿Queda alguna duda que no haya sido aclarada? ¿Qué preguntar a un autor que lo ha previsto todo, incluso que no le preguntemos nada más? Así también, si presta atención, ese mismo lector encontrará al final de la obra, en el momento en que se siente plenamente satisfecho, unas palabras de retractación que lo inquietan y lo obligan a volver sobre sus pasos. Lee de nuevo, pues, y poco a poco, persuadido de que detrás de las primeras afirmaciones con las que se ha contentado hay un secreto que tiene que alcanzar, intenta seguir más adelante, buscando la combinación mediante la cual podrá abrir el verdadero libro que se le ofrece. Piensa en primer lugar, con el fin de atacar y, si es posible, disipar el texto aparente que retiene demasiado su mirada, hacer algunas objeciones. Hay una que puede intentar sin demasiados riesgos. ¿Qué Terror es ese en el fondo? ¿Cómo ha podido reunir tantos espíritus a ve-

ces tan diferentes, opuestos en casi todo? A primera vista, entre los Terroristas se distinguen dos categorías de escritores que parece que están muy lejos de entenderse acerca del lenguaje. Para unos, el lenguaje tiene como misión expresar correctamente el pensamiento, convertirse en su fiel intérprete, y estar sometido a él como a un soberano al que reconoce como tal. Pero, para los otros, la expresión no es sino el destino prosaico de la lengua de cada día; la verdadera función del lenguaje no consiste en expresar, sino en comunicar, no en traducir, sino en ser; y sería absurdo no ver en él más que un intermediario, un miserable agente: tiene una virtud propia y el deber del escritor es justamente descubrirla o restaurarla. Tenemos, pues, aquí, según parece, dos familias de espíritus completamente ajenas la una a la otra. ¿Qué podrían tener en común?

Mucho más sin duda de lo que se creería en un principio. Volvamos a los escritores de tipo clásico. Para ellos escribir es expresar el pensamiento por medio de un discurso que no debe acaparar la atención, que debe incluso desvanecerse en el momento en que aparece, que no debe, en cualquier caso, arrojar sombra alguna sobre esa vida profunda que revela. Por consiguiente, al ser solo un objeto para el arte, debe traer a la luz el mundo del adentro preservándolo intacto de las ilusiones elementales y generales, cuyo lenguaje imperfecto lo ofuscaría. Pero ¿qué más quieren todos los demás, que se niegan a pedirle a la lengua literaria los mismos servicios que a la lengua práctica? ¿Lo quieren por otros medios? También para estos escribir es expresar el pensamiento secreto, profundo, velando para expulsar del lenguaje todo lo que podría asemejarlo a una lengua usual, es decir, en resumidas cuentas, expresarse mediante un lenguaje que no sea instrumento de expresión y en el que las palabras no puedan aportar la usura y la ambigüedad de la vida banal. La misión del escritor, en ambos casos, consiste, pues, en dar a conocer un pensamiento auténtico —secreto o verdad—

que una atención demasiado grande por las palabras, sobre todo por las palabras desgastadas de todos los días, no podría sino poner en peligro.

La identidad de su destino confirma el parentesco de estas dos especies de espíritus. Los unos y los otros, arrastrados por el movimiento de su exigencia, terminan por llevar a cabo el proceso del lenguaje como tal, de la literatura como tal, y se agotarían en el silencio si no fueran salvados por una constante ilusión. Jean Paulhan ha mostrado claramente el acierto de los primeros. Al querer hacer del lenguaje el lugar ideal de la comprensión y de la evidencia, son llevados a retirar del mismo los lugares comunes que ponen trabas al entendimiento entre los pensamientos, a retirar las palabras convencionales, finalmente a expulsar las propias palabras, y, persiguiendo en vano la claridad en un lenguaje que lo diría todo no siendo nada, mueren sin haber alcanzado nada. En suma, terminan por suprimir el lenguaje como medio de expresión, justamente por haber exigido al lenguaje no ser sino un medio de expresión. En cuanto a los segundos, desembocan en la misma hostilidad porque han reconocido en un principio que las palabras no eran nada útiles para expresar, pero muy útiles para comunicar. Por consiguiente, han expulsado de la lengua las palabras, las figuras, los giros más idóneos para hacer que se asemeje a un medio de intercambio o a un sistema preciso de sustitución. Pero esta exigencia solo podía ser devoradora. Aunque permitió a Mallarmé restituir un valor de acontecimiento a determinados vocablos, aunque le suministró los medios de explorar su espacio interior hasta el punto de parecer verdaderamente que los inventa o los descubre, ha obligado a los que han venido detrás de él a desechar esos mismos vocablos como si ya estuvieran corrompidos por el uso, a rechazar ese descubrimiento como si hubiese sido vulgarizado por la tradición y devuelto a la impureza común.

Es de todo punto evidente que en esa extenuante búsqueda de un poder que una única aplicación debe corromper, en ese esfuerzo por hacer desaparecer la opacidad o la banalidad de las palabras, el lenguaje está, de forma más concreta, expuesto a perecer. Y se puede decir lo mismo de la literatura en general. Los lugares comunes, objeto de un ostracismo despiadado, son equivalentes a las convenciones literarias, que parece que son reglas desgastadas, al ser las reglas mismas el resultado de experiencias anteriores y al permanecer, como tales, necesariamente ajenas al secreto personal, cuya revelación deberían propiciar. El escritor tiene, pues, el deber de romper con esas convenciones, especie de lenguaje estereotipado, más impuro que el otro. Siempre que pueda debe liberarlo de todas las mediaciones que la costumbre ha labrado y, embelesando al lector, ponerlo directamente en relación con el mundo velado que le quiere descubrir, con la metafísica secreta, la religión pura cuya prosecución es su verdadero destino.

En este punto del examen al que Jean Paulhan nos lleva de la mano, mano apenas visible pero muy firme, nos está permitido hacer dos observaciones de bastante peso. La primera es que la concepción que hemos aprendido a conocer con el nombre de Terror no es una concepción estética y crítica cualquiera; abarca casi toda la extensión de las letras; es la literatura, o al menos su alma. De ello resulta que cuando ponemos en tela de juicio el Terror, refutándolo o mostrando las consecuencias de su lógica, cuestionamos y empujamos a la nada la literatura misma. Además, estamos forzados a constatar que, aparte de algunas excepciones célebres, los escritores de una u otra especie, incluso los más estrictos y los más apegados a sus ambiciones, no han renunciado ni al lenguaje, ni a la forma de su arte. ¡Es un hecho, la literatura existe! Sigue existiendo, a pesar de la absurdidad interior que la habita, la divide, la vuelve propiamente inconcebible. En el corazón de todo escritor hay un demonio

que lo empuja a asestar un golpe mortal a todas las formas literarias, a tomar conciencia de su dignidad de escritor en la medida en que rompe con el lenguaje y con la literatura, en una palabra, a poner en cuestión de una forma indecible lo que el escritor es y lo que hace. ¿Cómo puede existir la literatura en estas condiciones? ¿Cómo termina por crear alguna obra literaria el escritor que se distingue de los demás hombres por el solo hecho de que cuestiona la validez del lenguaje y cuyo trabajo debería consistir en impedir la formación de una obra escrita? ¿Cómo es posible la literatura?

Para responder a esta pregunta, es decir, para ver cómo Jean Paulhan responde a ella, es necesario seguir el movimiento que puede conducir a una refutación del Terror. Hemos visto que unos luchaban contra el lenguaje porque veían en él un medio de expresión imperfecto y porque deseaban para él una perfección completa de inteligibilidad. ¿A qué los lleva esta ambición? A la invención de un lenguaje sin lugares comunes, es decir, a un lenguaje aparentemente sin ambigüedad, esto es, a una lengua, de hecho, ya inconmensurable, que está totalmente sustraída a la comprensión. Y hemos visto igualmente que los otros luchaban contra un lenguaje considerado como un medio de expresión demasiado completo o demasiado perfecto y, por consiguiente, como un lenguaje no literario, y que, debido a su exigencia despiadada, su preocupación por una pureza inalcanzable, desembocaban, dando caza a las convenciones, reglas y géneros, en una proscripción total de la literatura, satisfechos si eran capaces de tornar sensible su secreto lejos de toda forma literaria. Pero, hemos de añadirlo ahora, esas consecuencias —rechazo del lenguaje, rechazo de la literatura— no son las únicas a las que se dejan conducir los unos y los otros. Sucede también, necesariamente, que su campaña contra las palabras, su deseo de no tenerlas en cuenta para dejar todo su imperio al pensamiento, su obsesión por la indiferencia, provocan una

preocupación extrema por el lenguaje cuya consecuencia es el verbalismo. Es esta una fatalidad significativa, deplorable y afortunada a la vez. En todo caso es un hecho. Quien quiere a toda costa estar ausente de las palabras, o estar presente solo para aquellas que reinventa, está ocupado constantemente con ellas, de manera que, entre todos los autores, aquellos que más intentan evitar el reproche de verbalismo son también los más expuestos justamente a ese reproche. *¡Huid del lenguaje, os persigue!,* dice Jean Paulhan, *¡Perseguid el lenguaje, os rehúye!* Y pensemos en Victor Hugo, el escritor por excelencia preso de las palabras, que precisamente lo había hecho todo por vencer la retórica y decía: «El poeta no debe escribir con lo que ha sido escrito (es decir, con las palabras), sino con su alma y su corazón».

Lo mismo sucede con aquellos que mediante prodigios de ascetismo han tenido la ilusión de apartarse de toda literatura. Por haber querido desembarazarse de las convenciones y de las formas, con el fin de alcanzar directamente el mundo secreto y la metafísica profunda que querían revelar, se han contentado finalmente con servirse de ese mundo, de ese secreto, de esa metafísica, como de unas convenciones y de unas formas que han mostrado con complacencia y que han constituido a la vez la armadura visible y el fondo de sus obras. Jean Paulhan hace a este respecto observaciones decisivas. «Los castillos que se tambalean, como luces en la noche, espectros y sueños (por ejemplo) son… puras convenciones, lo mismo que la rima y las tres unidades, pero son convenciones que no evitamos tomar por sueños y castillos allí donde nadie ha creído ver nunca las tres unidades». Dicho de otro modo, para esta clase de escritores, la metafísica, la religión y los sentimientos ocupan el lugar de la técnica y del lenguaje. Son sistema de expresión, género literario, en una palabra, literatura.

Henos aquí preparados para dar una respuesta a la pregunta: ¿cómo es posible la literatura? A decir verdad, en virtud de una doble ilusión: ilusión de unos que luchan contra los lugares comunes y el lenguaje con los mismos medios que engendran el lenguaje y los lugares comunes; ilusión de los otros que, renunciando a las convenciones literarias o, como suele decirse, a la literatura, la hacen renacer bajo una forma (metafísica, religión, etc.) que no es la suya. Ahora bien, Jean Paulhan, mediante una revolución que podemos llamar copernicana, como la de Kant, se propone sacar, de esa ilusión o de la conciencia de esa ilusión, un reino literario más preciso y más riguroso. Señalemos cuán audaz es en principio esa revolución, pues, a fin de cuentas, se trata de poner un término a la ilusión esencial que hace que la literatura sea posible. Se trata de revelar al escritor que no da nacimiento al arte si no es por medio de una lucha vana y ciega contra él, que la obra que cree haber arrancado al lenguaje común y vulgar existe gracias a la vulgarización del lenguaje virgen debido a una sobrecarga de impureza y de envilecimiento. Razones hay en este descubrimiento para hacer caer sobre todos el silencio de Rimbaud. Pero así como el hecho, para el hombre, de saber que el mundo es la proyección de su espíritu no destruye el mundo, sino que, por el contrario, garantiza su conocimiento, expresa sus límites y precisa su sentido, así también el escritor, aunque sabe que cuanto más lucha contra los lugares comunes, tanto más se somete a ellos, o aunque descubre que no escribe si no es mediante el recurso de lo que detesta, tiene la oportunidad de ver más claramente la extensión de su poder y los medios de su reino. En todo caso, en lugar de estar inconscientemente regido por las palabras, o indirectamente gobernado por las reglas (pues su rechazo de las reglas lo hace depender de ellas), intentará dominarlas. En lugar de padecer los lugares comunes podrá generarlos, y sabiendo que no puede luchar contra la literatura, que solo se apartaría de las

convenciones para aceptar su constricción, recibirá las reglas no como un trazado artificial que indica la vía que hay que seguir y el mundo que hay que descubrir, sino como los medios de su descubrimiento y la ley de su progreso en medio de lo oscuro donde no hay ni vía ni trazado.

Ahora hay que intentar dar un último paso sin pensar en ir muy lejos. Jean Paulhan ha mostrado que el escritor, preocupado únicamente por el pensamiento que quiere expresar o comunicar y, por esta razón, hostil a los clichés y a las convenciones, se condena al silencio o solo mediante una ilusión permanente escapa a él. Invita, pues, a otorgar, en la concepción de la obra, cierta preeminencia al sistema de la expresión verbal y a acordar una forma para aquella. Podríamos decir que su revolución copernicana consiste en no hacer ya que el lenguaje únicamente gire en torno al pensamiento, sino en imaginar otro mecanismo muy sutil y muy complejo en el que el pensamiento, para recobrar su auténtica naturaleza, gira en torno al lenguaje. Detengámonos en esta observación y veamos si se puede expresar de otro modo. Durante las distintas etapas de su estudio, Paulhan ha aceptado —con complaciente sumisión al sentido común que esconde visiblemente una trampa— la distinción tradicional entre el signo y la cosa, la palabra y la idea. En realidad, Paulhan, sabiendo perfectamente todo lo que tiene de arbitraria la oposición entre el fondo y la forma y que, de acuerdo con las palabras de Valéry, lo que se denomina fondo no es sino una forma impura, hace entrar en sus cálculos este equívoco y no intenta disiparlo. Si lo disipase se vería con claridad que entiende por pensamiento no un puro pensamiento (todo pensamiento percibido es un primer lenguaje), sino un desorden de palabras aisladas, de fragmentos de frases, una primera expresión, fortuita — y que entiende por lenguaje una expresión regulada, el sistema ordenado de convenciones y de lugares comunes. Esta observación nos permite, por tanto, decir

que para Paulhan —al menos en ese libro secreto que le suponemos— el pensamiento, con el fin de volver a su fuente, es decir, de abandonar la primera y timorata vestimenta que lo traviste, debe plegarse a los clichés, a las convenciones y a las reglas del lenguaje.

En el curso de un ensayo que no ha adjuntado a su libro, pero que prolonga su propósito, *La señorita de los espejos*, Paulhan señala que un estudio conveniente de la traducción revelaría un método para llegar hasta el pensamiento auténtico. Porque esa traducción daría a conocer qué alteración propia del lenguaje aporta la expresión al pensamiento; bastaría con calcular qué tipo de cambio impone necesariamente el traductor al texto que traduce, y seguidamente imaginar en el texto primitivo unos cambios análogos para remontar idealmente a un pensamiento privado de lenguaje y liberado de la reflexión. Ahora bien, según las constataciones que se hacen a menudo, se ve que el efecto casi inevitable de cualquier traducción es hacer creer que el texto traducido es más evocador, más concreto que la lengua en la que está traducido. El traductor disocia los estereotipos del texto, los interpreta como metáforas expresivas y, para no sustituirlas por simples palabras abstractas (que serían otra deformación), las traduce como imágenes concretas y pintorescas. He aquí también cómo toda reflexión traviste el inapresable pensamiento original. El pensamiento inmediato, el que la conciencia ha visto para nosotros, con una mirada que lo ha descompuesto, está privado de lo que podemos denominar sus estereotipos, sus lugares, su cadencia. Es falso y arbitrario, impuro y convencional. Solo reconocemos en él nuestra mirada. Pero, por el contrario, si lo sometemos a las reglas de la retórica, si sorprendemos la atención con el ritmo, la rima y el ordenamiento de los números, podemos tener esperanza de ver el espíritu devuelto a sus estereotipos y a sus lugares, unido de nuevo al alma de la que está separado. El pensamiento se volve-

rá de nuevo puro, contacto virgen e inocente, de ningún modo apartado de las palabras, sino interior al habla, mediante la operación de los clichés, los únicos capaces de arrebatárselo a las anamorfosis de la reflexión.

Podríamos soñar con ese pensamiento que se revela en las convenciones y se salva en las constricciones. Pero ese es el secreto del lenguaje como, por lo demás, el de Jean Paulhan. Basta considerar que los *verdaderos* lugares comunes son palabras desgarradas por el rayo y que los rigores de las leyes cimentan el mundo absoluto de la expresión fuera del cual el azar no es más que sueño.

# INVESTIGACIONES SOBRE EL LENGUAJE

Los dos libros que Brice Parain ha dedicado al lenguaje (*Investigaciones sobre la naturaleza y las funciones del lenguaje, Ensayo sobre el Logos platónico*) recuerdan a *Las flores de Tarbes* de Jean Paulhan. Es digno de señalar que una reflexión en profundidad sobre los sistemas literarios y una meditación sobre los sistemas filosóficos hayan desembocado, tanto una como otra, en una puesta en tela de juicio del lenguaje y, quizás, en un ensayo para reconocer su validez. Este encuentro no significa probablemente nada más que el común resultado de dos esfuerzos que han intentado ir hasta el final de las cosas, y solo habría que retener que la meta de las cosas, en ambos casos, ha sido el lenguaje. Pero es posible también que ese debate sea uno de esos que las circunstancias intelectuales y espirituales tornan necesarios, porque expone a un último cuestionamiento y a una última posibilidad de salvación los postulados que una crisis muy general ya ha socavado. Hoy en día, dice Brice Parain, al igual que en la época de Platón, el nihilismo ataca los principios de la vida intelectual; idéntica crisis la que hace veinticinco siglos alcanzó al pensamiento en sus fundamentos; el espíritu humano toma conciencia de una incertidumbre esencial de la que intenta salir por última vez antes de tratar de comprender su sentido.

Si nos contentamos con algunas observaciones en torno a un asunto que vemos ahí tratado de una forma tan simple como

profunda, podemos decir que la historia revela tres concepciones diferentes del lenguaje y que las tres arrastran al espíritu a unas dificultades que no supera si no es alejándose de la noción de verdad y de saber acabado. En un principio, se admitió de forma general —es la teoría corriente antes de Platón— que las palabras responden a objetos del mundo sensible, que a cada nombre le corresponde alguna cosa cuya expresión es, que la realidad exterior guarda una relación exacta con el lenguaje que sirve para nombrarla. Esta creencia simple que todavía a menudo da por supuesta el pensamiento irreflexivo tropieza con objeciones sin fin en las que vemos debatirse a toda la primera filosofía griega y de las que Platón solo logra salir mediante un esfuerzo dramático y complicado. La dificultad esencial que resulta de esta opinión está en que ya no hay atribución posible, que el error es inconcebible, que las proposiciones negativas se vuelven absurdas. Se intenta en vano hacer que se junten la abstracción que constituye el lenguaje y los objetos reales que se supone manifiesta el lenguaje. El sentido de las palabras no viene de las cosas.

Otra concepción que, a grandes rasgos, es la de Platón y de Descartes consiste en que el lenguaje expresa las ideas, nos hace entrar en el mundo inteligible, extrae un valor universal de lo que significa. Para Platón las palabras no son un producto del mundo sensible, sino un intermediario privilegiado, el medio de comunicación entre las ideas y las cosas que reciben de las ideas sus nombres: el origen del lenguaje está en el mundo inteligible. Para Descartes, ideas y palabras coinciden si la voluntad no viene a sustraer el habla de la significación que aquella encuentra en el entendimiento. El lenguaje está hecho para ser el intérprete fiel de la realidad esencial. Pero hay una diferencia importante entre las posturas de estos dos filósofos, ya que Platón, que rechaza el origen sensible del lenguaje, no renuncia a plantear esta cuestión sobre el origen y finalmente fundamenta

el lenguaje en un gran sistema cosmológico en el que da cuenta del nacimiento de las palabras; Descartes, por el contrario, se contenta con un postulado; como escribe Brice Parain, no cuestiona la provisión de confianza en el Verbo que hereda de la Edad Media; después de reconocer que la naturaleza del discurso bien llevado consiste en hacernos aprehender la realidad estable, universal, definida, que es el objeto de la ciencia, Descartes no precisa de dónde obtiene el discurso ese privilegio ni si puede aspirar a ello como instrumento del espíritu o como expresión de la armonía divina. El lenguaje no recibe ningún fundamento verdadero; el lenguaje, que tiene justamente por destino contener los principios de los conocimientos, esas palabras «incapaces de ser definidas» que son los axiomas y las primeras definiciones, sigue siendo como un sistema cuyo comienzo no se puede alcanzar ni justificar.

La tercera concepción renuncia a esa búsqueda del comienzo y la reemplaza por una búsqueda del fin. El lenguaje no es quizás el receptáculo de las esencias eternas, sino el instrumento de las posibles. Cuando hablo, diga lo que diga, mis palabras, consideradas como la expresión de lo que es pensable o posible en un momento de la historia, contienen siempre alguna verdad con fecha de caducidad más o menos lejana. Lo dicho forma parte de un movimiento general de la verdad histórica. El lenguaje es la realidad humana tal como se constituye y se manifiesta en el curso de su historia, y cuando la historia está acabada, el error aparece en su verdadera naturaleza que consiste en ser un momento dialéctico de la verdad. Esta es la concepción expresionista del lenguaje, la de Leibniz y sobre todo la de Hegel. El lenguaje expresa al hombre y el hombre expresa el universo. El lenguaje no renuncia, pues, a ser una expresión universal, pero ya no es la expresión de la verdad necesaria, puesto que los juicios que formula no aparecen sino como manifestaciones históricas y tiene su sede en la humanidad y no en

el individuo, dado que el individuo, a su vez, no es más que una manifestación histórica.

Brice Parain parece retener de la concepción expresionista la idea de que las palabras son órdenes, gérmenes de seres, y de la concepción intelectualista la de que el lenguaje tiene una realidad transcendente. Al hablar, no utilizo signos naturales que comunicarían directamente el conocimiento de las cosas ni signos convencionales cuyo valor significativo solo podría convenir a un pensamiento lógico, sino un poder que me vincula a un orden, que me compromete en una promesa. Si digo: tengo hambre, no es seguro que mis palabras traduzcan verdaderamente la realidad, pues no es seguro que yo exprese auténticamente lo que experimento ni que yo quiera expresarlo, pero es cierto, en cambio, que las palabras: tengo hambre, significan para mí mismo y para los demás algo cuyas consecuencias tendré que asumir; aunque me equivoque acerca de mi turbación, me condeno, desde el momento en que me he adherido a la definición general del hambre que implicaban mis palabras, a tomar alimento si me lo ofrecen, a retractarme y, por tanto, a explicar mi conducta si lo rechazo. Quizá todas estas consecuencias no han estado presentes en mi espíritu en el momento en que me he expresado, pero me dominan ahora que he hablado, entrañan una necesidad de la que el porvenir es testigo, encierran esa parte de verdad que hace que, aunque me desdiga, yo tenga que responder en breve a esa impresión que he dado de mí. Como escribe Brice Parain en una fórmula notable a propósito de la invención del lenguaje, no es el objeto el que da su significación al signo, sino el signo el que nos impone configurarnos un objeto con su significación.

El lenguaje tiene una realidad propia, una existencia que no puede ser borrada, unas leyes que no podemos desconocer. Quizás está en mí el poder callarme, pero si hablo no está en mí el poder escapar de las obligaciones del lenguaje, el poder sus-

traerme al destino que el lenguaje cumple necesariamente. Esta función, dice Brice Parain, consiste en introducir el mundo de lo universal, la regla de lo universal, en el mundo de las necesidades. El discurso no está destinado a expresar lo individual, la sensación, sino que tiene por función atraerme, quiéralo yo o no lo quiera, hacia lo general, hacia la conciencia lógica y el reconocimiento de las leyes cuyo depositario es. «Al hablar transformo mi deseo en una búsqueda de la verdad, me comprometo a cargar sobre mí la voluntad de mis palabras. Hablar es una aceptación, al menos tácita, del orden en el que entramos al hablar». Por consiguiente, el contenido de imágenes y de acciones que le atribuimos no constituye la realidad y el valor del lenguaje; tampoco encuentra su verdad y su existencia mediante la totalidad subjetiva, como quería la dialéctica expresionista. El discurso es exterior a esa totalidad que sustituye; es irreductible a ella, porque, aunque se eliminen todas sus significaciones dialécticas posibles, subsiste como forma que no puede llenarse de cualquier cosa, como regla que no puede violarse sino obedeciéndola, como la ley de nuestro espíritu, es decir, como el espíritu mismo en la medida en que es ley, lugar de lo universal y de la voluntad circunspecta.

Los dos libros de Brice Parain, y la propia conclusión de los mismos, son la exposición de las crisis de confianza por las que ha pasado el lenguaje para conservar su validez como medio de conocimiento y como medio de comunicación al mismo tiempo. En la primera hipótesis, la que considera el lenguaje como la expresión de las cosas, el conocimiento está asegurado, pero la comunicación se ha perdido; el lenguaje, desde el momento en que pretende manifestar la realidad particular, deja de ser posible como medio de intercambio o de expresión general. En la segunda hipótesis, la que destina el lenguaje a la expresión de las ideas, la comunicación del saber como tal está asegurada, pero el conocimiento se torna problemático, porque descansa

sobre un postulado: «que la verdad es una misma cosa con el ser». En la tercera hipótesis, que considera el lenguaje como la expresión de nuestro espíritu —expresión a su vez de la realidad—, el conocimiento y la comunicación son igualmente posibles e igualmente problemáticos porque, aunque todo enunciado sea en cierta medida el eco de la certeza sensible, cada enunciado no es a su vez sino interpretación de lo real mediante individualidades que no pueden abarcar el conjunto de la historia, y las proposiciones que los hombres intercambian no descansan en una conciencia de lo universal, sino que solo representan juicios de valor, episódicos y expuestos a constantes cambios.

El propósito de Brice Parain es devolver al lenguaje su autenticidad, no reconociendo en él la expresión del espíritu, sino su regla, lo que le da «el armazón y una promesa de certeza» porque lo ayuda a determinarlo en el mundo de lo general. El lenguaje es, por tanto, el medio mismo de la comunicación en la medida en que somos seres lógicos; y es también el medio de nuestras justas relaciones con las cosas si, gracias a él, podemos emprender la búsqueda de la acción verdadera, y si él mismo tiende siempre a su vez a un efecto que, sea cual sea, es un medio de la verdad. De esta concepción se sigue de suyo que Brice Parain es el primero en ver lo que dicha concepción sacrifica de las ambiciones tradicionales. Mas no puede ser de otro modo. Es preciso que el lenguaje renuncie a ser al mismo tiempo expresión de la certeza sensible y expresión de lo universal; no hay continuidad entre la sensación y las palabras; la verdad del discurso no proviene de traducir una impresión que no es de su misma naturaleza; proviene del orden que introduce en esas impresiones de la sensibilidad, orden que es justamente el único en el que la noción de verdad sería posible, y proviene igualmente de lo que hay de necesidad en ese orden y de la acción dialéctica por la que embarca el porvenir en el presente.

El lenguaje sería el principio por excelencia de la comunicación si fuera seguro que no somos más que seres lógicos. Pero el propio Descartes no se decidió a afirmar que todo es pensamiento y se contentó con dar a entender que todo pensamiento es lenguaje. En verdad, el silencio existe; «no es la muerte y no es la palabra»; hay, por tanto, algo que no es ni la indiferencia ni el discurso, y ese algo que no se trasmite por el lenguaje basta para arrojar una duda acerca de su capacidad de desempeñar correctamente su función. Es posible que las palabras desconozcan la verdadera naturaleza de los hombres, puesto que justamente determinados momentos importantes de la vida humana o de unas experiencias quizás esenciales, como las del éxtasis o del sueño, encuentran en el silencio una correspondencia mucho más justa que en el discurso. Tampoco es seguro que la trascendencia del lenguaje, su carácter de universalidad, lo vuelvan apropiado para ser el instrumento y el símbolo de la comunicación. Su destino, dice Brice Parain, no es formular lo que el hombre tiene de más íntimamente individual, sino lo que tiene de más íntimamente impersonal, de más íntimamente parecido a los demás. En la alianza de esas dos palabras *íntimamente impersonal* reside el signo de una dificultad que no es desdeñable. ¿Por qué medio se comunican verdaderamente los hombres: por lo que tienen en común y, por consiguiente, de exterior o por lo que tienen de absolutamente personal? Y si hay antagonismo entre el lenguaje y lo singular, ¿acaso no expresa el lenguaje únicamente una determinación que se mantiene esencialmente ajena a lo que pertenece a cada uno, en su intimidad, y que es lo único que puede fundamentar una comunicación verdadera? En este sentido el lenguaje solo permitiría una trasmisión banal, la que expresa el término comprensión, y, si es verdad que los hombres solo comunican en la medida en que se comunican lo que tienen de absolutamente propio, entonces la risa, las lágrimas, el acto sexual, antes que las opera-

ciones del lenguaje, les ofrecerían los medios de unirse en una comunicación auténtica.

La trascendencia del lenguaje, esa exigencia de «deber ser», cuyo sentido y legitimidad ha avalorado Brice Parain, parece preservarnos de aventuras, ya que, incluso si nos perdemos ahí, es preciso que nos perdamos de acuerdo con unas reglas, pero al mismo tiempo nos prohíbe cualquier comercio verdadero con lo que es, puesto que, al hablar las cosas, al hablarnos a nosotros mismos, nos ponemos bajo la guardia y la dominación de lo universal. Sin embargo, el lenguaje tiene también ese destino de parecer que tiende hacia su contrario, de utilizar sus reglas ineluctables para hacerlas fracasar, de hacer renuncia de sí mismo gracias a un empleo exacto de sus propiedades. Si al hablar reconozco tácitamente el orden en el que me hace entrar el hablar, puedo también, mediante la palabra, poner en tela de juicio ese orden en el que entro por el hecho de hablar. Mi palabra es a la vez una afirmación y una negación del mundo inteligible, una afirmación y un olvido del principio de contradicción. Y el sentido del lenguaje, cuya función parece consistir constantemente en manifestar las cosas, cuando lo que hace es sustituir esas cosas por su inteligibilidad, consiste precisamente en esa contradicción de la que no se aparta. Esta es la función dialéctica del discurso, su poder de cuestionamiento que le es esencial. El lenguaje está vinculado con el saber en cuanto que le asegura unos puntos fijos, una permanencia, una determinación por medio de lo general, es decir, una interrupción en la búsqueda apasionada del resultado, pero también está vinculado con el saber en la medida en que pretende vincularse con el no-saber, ejercitarse a través de rodeos, rupturas, malentendidos, mediante una eterna confrontación y una eterna inversión del pro y del contra, para una negación de todo principio estable que es también una negación de sí mismo. Una de las pretensiones de la literatura es la de suspender las propiedades ló-

gicas del lenguaje o, al menos, la de añadirle propiedades alógicas («La poesía —dice Paul Valéry— es el intento… de restituir por los medios del lenguaje articulado esas cosas o esa cosa que tratan oscuramente de expresar los gritos, las lágrimas, las caricias, los besos, los suspiros»). Si entendemos el término lógica conforme a su etimología, eso quiere decir que la literatura intenta retirar del lenguaje las propiedades que le dan una significación lingüística, que lo hacen parecer lenguaje por su afirmación de universalidad y de inteligibilidad. Pero no lo logra (si es que lo logra) destruyendo el lenguaje o menospreciando sus reglas. Quiere, por el contrario, devolver el lenguaje a lo que cree que es su verdadero destino, que consiste en comunicar el silencio por medio de las palabras y expresar la libertad por medio de las reglas, es decir, en presentarse a sí mismo como destruido por las circunstancias que lo hacen ser lo que es.

# LITERATURA

El interés del libro de Jean Giraudoux, *Literatura*, no está únicamente en el acierto con el que responde, con las imágenes más densas, a esa palabra abstracta; no está solamente en el símbolo que acepta ser de su propio título, símbolo que tiene como consecuencia que no explica, sino que es verdaderamente la literatura, que, lejos de dar de ella una idea a lo largo de teorías o de comentarios más o menos cuestionables, deja aparecer su verdad y su realidad de una forma inmediata y persuasiva. El acierto no está tampoco en el placer que sentimos al volver a encontrarnos con muchos libros antiguos y al mismo tiempo al ver el libro más nuevo, más reciente; en verdad, esos fragmentos de placer contribuyen todos ellos a iluminar el objeto principal de *Literatura*, que consiste en devolver su dignidad a una palabra desacreditada, en hacer brillar su modestia, su virtud resplandeciente, y en descubrir en ella el motor, el recurso y el honor de nuestro destino.

En ciertos aspectos, el proyecto de Giraudoux pudiera parecer fastidioso. Debería ser banal e incluso desagradable, para un escritor, atraer la atención sobre la importancia de su vocación o sobre el precio inconmensurable de los valores que su arte pone en tela de juicio. Todos los que escriben deberían, al menos una vez en su vida, entregarse a este elogio de sí mismos, y sería algo natural que no hubiera nada más común y más esperado que un rito de esta índole, quizá necesario para el

buen equilibrio del artista, aunque de un interés mediocre para cualquier otro. Ahora bien, es un hecho que los escritores se dejan arrastrar hacia movimientos totalmente contrarios. Si para cada uno de ellos hay una ceremonia santa y propiciatoria, esa es la que consiste en censurar la literatura, en inventar, a propósito de ella, invectivas y maldiciones, en calificarla, igual que Aragon, de máquina de fabricar imbéciles, o, igual que Clavel, de lugar de lo inmundo. Parece, ha dicho Jean Paulhan, que no se puede ser literato honesto si no se experimenta hastío por las Letras. Tenemos ahí un rasgo indudable del Terror, cuyo cuadro nos ha dejado *Las flores de Tarbes*. El libro, lo mismo que el arte de Giraudoux, es una protesta contra esa muerte que los escritores gustan darse a sí mismos, muerte en medio de gritos y tempestades, de donde piensan que la literatura debe renacer en su inocencia y su pureza, es decir, en estado salvaje.

Como en el marco de estas notas solo podemos seguir las intenciones de una obra de esa índole, tenemos que limitarnos a unas observaciones elementales. En primer lugar vemos que, para Giraudoux, los pensamientos sobre la literatura están ligados a la grandeza que el destino francés encuentra en aquella dentro de las relaciones profundas y singulares que las unen entre sí. A este respecto, el papel que desempeña el arte trágico en Francia es significativo, y la paradoja de la actitud francesa respecto a la literatura se revela en la paradoja de la conducta francesa frente a la tragedia. No hay país menos preparado que Francia para comprender un arte verdaderamente trágico. La tragedia afirma todo lo que a Francia no le gusta afirmar. Establece un lazo horrible entre la humanidad y un destino incognoscible; Francia busca una verdad enteramente humana. Exige seres que se complazcan en cohabitar con los monstruos de la fatalidad; Francia solo conoce la fatalidad familiar, y ni su fe ni su ausencia de fe son aptas para hacerle familiares las figuras desmesuradas y las amenazas inefables que son la esencia de lo

trágico. Todo debería, por tanto, alejar el gusto francés de esos terribles juegos nocturnos, y es casi el colmo del absurdo que el país al que por encima de todo le gusta la vida cómoda, la tranquilidad y los sentimientos sin sombra, sea también el que prefiere frente a cualquier otro espectáculo las obras de teatro que tienen por título *Fedra* o *Británico*. ¿Por qué?, se pregunta Giraudoux. Porque en Francia, como en Grecia, el héroe trágico, objeto de esa pasión misteriosa, es un personaje literario, y el personaje literario está separado del ser vivo por una frontera infranqueable. Lo propio de nuestra literatura, al igual que lo propio de nuestra civilización, consiste en trazar una línea de demarcación entre la realidad, tal como nosotros vivimos en ella con nuestros sentimientos corteses y reservados con respecto al destino y a la desdicha, y ese mundo especial, encargado, en nuestro lugar, de experimentar los mayores sufrimientos y soportar las mayores adversidades de la fortuna. En ningún momento el griego o el francés va a un espectáculo para encontrar en él una lección de la que su vida sacará provecho, o lee un libro para encontrar en él un reflejo de su existencia. Por el contrario, se complace con el espectáculo y la lectura en la medida en que sea verdaderamente espectador y verdaderamente lector, es decir, en la medida en que el arte lo preserve de toda referencia a su destino cotidiano.

He aquí, pues, una respuesta a ese primer objeto de asombro. Pero su interés no está en poner fin a este; está en revelar otro motivo de sorpresa que nos vuelve más sensible la paradoja de la literatura en su estrecha relación con el destino de cada francés. Porque, si la literatura es ese mundo puro, reservado, privado, en un grado increíble, de utilidad y de relaciones con los acontecimientos históricos; si permite a los franceses adoptar una actitud absolutamente diferente de la que adoptan en la vida real; si entran en aquella como en una tierra en la que no se encuentran a sí mismos si no es dejando de pensar en sí mis-

mos, ¿cómo es que esta literatura no está expuesta a perder todo contacto con la verdad humana o a volverse extravagante e irreal o a desempeñar un papel cada vez más discreto en una historia de la que no toma prestados ni el objeto ni la razón de ser? ¿Cómo puede esta literatura, cuyo honor reside en no nutrirse sino de sí misma, que se niega a no ser puramente imaginativa, que se fundamenta en consideraciones tan artificiales como las de las reglas y las del lenguaje, pretender permanecer ligada, mediante una secreta connivencia, a la humanidad y a la existencia cotidiana de Francia, expresar de una manera incorruptible los azares de la aventura francesa en el mundo, y finalmente, por la manera que tiene de desencadenar y de cultivar las pasiones y los huracanes, representar el destino profundo que para cada uno de nosotros es la verdadera patria?

Este es, en verdad, el secreto de la civilización clásica. Jean Giraudoux, hace ya tiempo, ha revelado sus consignas en su estudio sobre Racine. Cada cual recuerda las brillantes y solemnes imágenes mediante las cuales, al investigar por qué Racine escribió la obra más directa y más realista, encuentra las razones al respecto en el ambiente de artificios en el que creció, en las relaciones que mantuvo no con la vida y el pueblo de su época, sino con una mitología literaria, en las convenciones del teatro y del lenguaje donde se encontró con el horror puro de la pasión y de la muerte. No hay por qué demorarse en estas observaciones fascinantes. Ahora sabemos que el único método de Racine no consistió en un don de visión frenética, en una aptitud para sentir profundamente la pasión del incesto o los celos sanguinarios, sino en utilizar hasta el extremo las disposiciones naturales de una cultura y de un lenguaje, y en tomar, del exterior, mediante el estilo y la poética, como si se tratase de una red, las verdades que no tenía por qué suponer en él ni observar en los demás para profundizar en su fuerza y en su secreto. Podemos añadir que lo que se muestra como la verdad

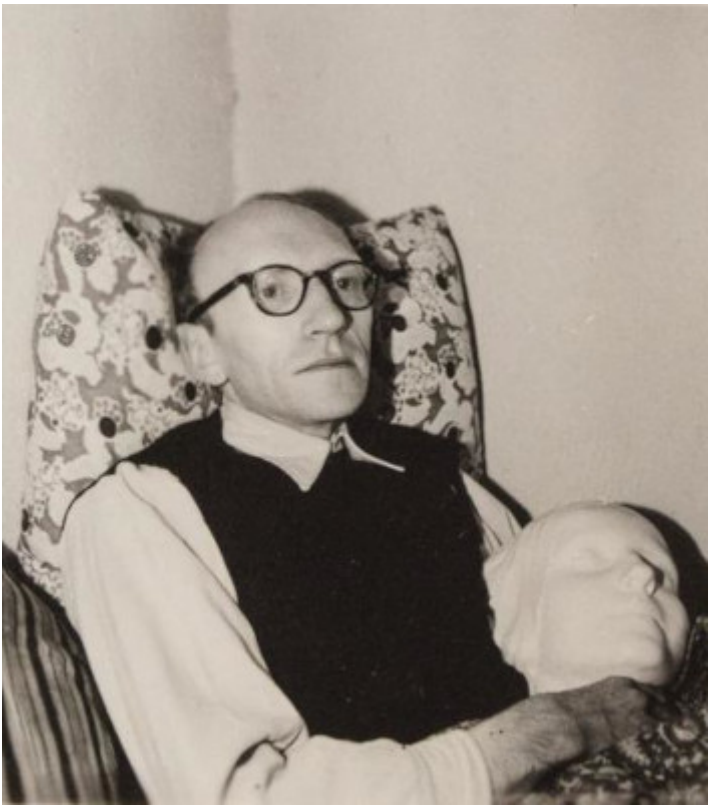
misma de Racine es también la verdad de Gérard de Nerval y que, en este escritor que vivió en una peligrosa intimidad consigo mismo, nos encontramos con la misma confianza en las formas literarias. El libro personal por excelencia, *Aurelia*, representa la fe más conmovedora que un artista puede conservar en la literatura, puesto que es en sus manos, con todo lo que de modestia y de atención verbal comporta un abandono de esa índole, en las que puso su destino y su vida.

Es normal que, al hacer de la literatura el lugar privilegiado en el que se revela de una manera pura la verdad de la vida y de las cosas, Giraudoux encomiende al escritor como principal misión la búsqueda de un vocabulario y de un estilo. Naturalmente, la literatura descubre en las palabras lo que no puede cambiar por ninguna otra cosa. Del mismo modo que, si el escritor, dentro de esa esfera perfecta que es la literatura, sabe encontrar la altura y el nivel convenientes, se convertirá en dueño y señor de la sangre, del orgullo, de la ternura, del paraíso, del infierno y en conjunto de toda la verdad del mundo, así también, si sabe encontrar dentro del lenguaje la posición maravillosamente inestable y equilibrada que le procurará todas sus formas, se apoderará de esas tempestades naturales, de esas grutas tenebrosas y de esos emparrados tranquilos que son la literatura. Hay en Giraudoux una firme creencia en la virtud metafísica de las reglas y las capacidades del lenguaje. Podríamos seguir a este respecto un paralelo fructífero entre Paul Valéry y él. Ambos están de acuerdo en hacer que la dignidad de la literatura resida en la conciencia de sus medios; ambos ven en los artificios y convenciones las únicas vías por las que un escritor puede acceder a algo verdadero y natural; ambos, en suma, consideran que no hay arte sin retórica y que incluso la verdadera nobleza del arte reside en estar compuesto de signos, de ritmos, de números, de imágenes, de efectos y de nada más. Pero hay que reconocer que en Giraudoux encontramos una fe

en la aptitud del lenguaje para responder a las cosas de las que Paul Valéry carece especialmente. Para este, toda obra de escritor es una falsedad y tendrá más valor en la medida en que sea el resultado de un ejercicio más consciente, de una hechura más completa, de un esfuerzo de corrección y de retoque que lo aparte de una forma más real de la intención primera, del pensamiento espontáneo e inocente. A Giraudoux, por el contrario, le gusta manifestar un acto de fe en la correspondencia profunda entre las palabras y el universo. ¿Qué es la poesía? Una confianza en el lenguaje humano, una colaboración con la palabra, una amistad hacia la frase, gracias a las cuales el hombre puede descubrir las regiones vírgenes e ignoradas que esperan su intervención. Optimismo significativo. Es la señal indiscutible de la retórica. Es también el signo de una conciencia literaria especialmente ajena a las angustias, a los delirios y a los anhelos de aniquilación de la edad moderna.

Podemos encontrar otros síntomas de este optimismo, como principal característica de su arte y de sus aspiraciones, en las relaciones que percibe entre nuestra literatura y el alma de pueblo francés. Mientras que los franceses eruditos, como consecuencia de un montaje del que son responsables los regidores de nuestro espíritu, viven ajenos a las obras maestras de las que creen hacer su vida, nuestras clases populares, dice Giraudoux, están, por el contrario, de acuerdo, con sus gestos y su existencia, con los autores franceses, y todo ocurre como si los grandes escritores fueran los guías de aquellos que no están destinados a leerlos. De ahí que el destino de la literatura en Francia le resulte tan extraño y tan bello. Porque, debido a un extraordinario acuerdo —y este acuerdo es nuestra civilización—, el arte que está en las antípodas de la ingenuidad y de la improvisación se encuentra con lo que hay de más simple en nuestra vida; la suprema cultura y la simplicidad más primitiva son gemelas. En una palabra, el espíritu de nuestro pueblo es su es-

píritu a secas, y el francés erudito es lo más lejano a Montaigne y a Marivaux, mientras que lo más cercano es el viticultor gascón o la modista parisina. Estas son las certezas de una retórica segura de sí misma, que tiene necesidad de creer que el universo que construye con sonidos y artificios responde, mediante un admirable acuerdo, al universo en el que habitan la modestia y la naturalidad de las cosas. No descansa en una armonía preestablecida, sino en la unidad de una civilización que ha logrado aunar la diversidad de sus elementos. Tiene confianza en la persistencia de lo que hace y, sin dejar de mirarse en el espejo de su perfección, que fue el de la edad clásica, continúa viéndose, serena y razonable, como lo que no puede desaparecer, ni envejecer, ni cambiar.



**Maurice Blanchot** (Quain, cerca de Devrouze, Saona y Loira, 22 de septiembre de 1907 – Le Mesnil-Saint-Denis, Yvelines, 20 de febrero de 2003). Novelista y crítico, nació en 1907. Su vida está enteramente consagrada a la literatura y al silencio que le es propio. Estas dos escuetas frases han acompañado durante años las ediciones francesas de algunos de los libros de Blanchot. Se podría añadir ahora la fecha de su muerte: febrero de 2003. Nacido en Quain, una grave enfermedad sufrida al final de la adolescencia le dejará secuelas para el resto de sus días y acaso marcará su carácter frugal y retirado. En la Universidad de Estrasburgo leerá a Husserl y a Heidegger en compañía de Emmanuel Levinas, a quien desde entonces le unirá una íntima amistad. Vinculado durante su juventud a publicaciones ultranacionalistas de derechas, donde verán la luz algunos de sus

primeros artículos, conoce en 1940 a Georges Bataille, con quien compartirá «el reconocimiento de una común extrañeza» y cuya influencia será decisiva para el decurso futuro de su obra y su orientación política radical de izquierdas. Al tiempo de la publicación de sus primeros relatos y novelas (*Thomas el Oscuro*, *Aminadab*), a finales de los años cuarenta, Blanchot inicia una intensa actividad como crítico literario, textos que irá reuniendo en sucesivos volúmenes: *Falsos pasos* (1943), *La parte del fuego* (1949), *Lautréamont y Sade* (1949), *El espacio literario* (1955), *El libro por venir* (1959), *El diálogo inconcluso* (1969) y *La amistad* (1973). Se trata de una escritura en la que Blanchot cuestiona permanentemente la posibilidad de la literatura, del escritor y de la obra, en una reflexión atravesada por las nociones de lo neutro, la soledad y la «desobra». A ésta consagrará uno de sus últimos escritos, *La comunidad inconfesable* (1983), en el que se muestra la convergencia de su pensamiento literario y político.

# ÍNDICE


De la angustia al lenguaje 2
El Diario de Kierkegaard 25
El Maestro Eckhart 33
el matrimonio del cielo y el infierno 40
En torno al pensamiento hindú 46
La experiencia interior 52
La experiencia de Proust 59
Rilke 66
El mito de Sísifo 74
El mito de Orestes 83
El mito de Fedra 91
Los Cuadernos de notas de Leonardo da Vinci 99
¿Cómo es posible la literatura? 106
Investigaciones sobre el lenguaje 119
Literatura 128
Sobre el autor 135